A ARTE CONTEMPORÂNEA

CATHERINE MILLET

Rejeitando a utopia das vanguardas, a arte contemporânea quer aproximar-se do público, fazer participar o espectador, confundir-se com a vida quotidiana.
No entanto, para a autora, crítica de arte, ao querer controlar demasiado o real, alguns artistas contemporâneos esquecem que a arte é da ordem da ficção, do simbólico e deriva de uma outra realidade.

ISBN 972-771-285-1

Para criar um espaço de interdisciplinaridade do saber necessário à construção do conhecimento, cada livro da **BBCC** *é composto por duas secções: uma exposição para compreender; um ensaio para reflectir, delineando um imprescindível percurso pedagógico-científico.*

94 | A ARTE CONTEMPORÂNEA

BIBLIOTECA BÁSICA DE CIÊNCIA E CULTURA

CATHERINE MILLET

INSTITUTO PIAGET

A ARTE CONTEMPORÂNEA

CATHERINE MILLET

BBCC BIBLIOTECA BÁSICA DE CIÊNCIA E CULTURA

Catherine Millet, crítica de arte, dirige actualmente a redacção da revista *Art press*, na criação da qual participou em 1972. Foi comissária de diversas exposições, entre as quais *Baroque 81* no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, em 1981, e *Douze Artistes français dans l'espace* no Museu Seibu em Tóquio, em 1985, bem como da selecção francesa da Bienal de São Paulo, em 1989, galardoada com o grande prémio do melhor pavilhão, e do pavilhão francês da Bienal de Veneza, em 1995.

A ARTE CONTEMPORÂNEA

Título original

L'Art Contemporain

Autor

Catherine Millet

Colecção

Biblioteca Básica de Ciência e Cultura,
sob a direcção de António Oliveira Cruz

Tradução

Joana Chaves

Capa

Dorindo Carvalho

Copyright

Flammarion, 1997 – Collection DOMINOS

Direitos reservados para Portugal:
INSTITUTO PIAGET, Av. João Paulo II, lote 544, 2.º – 1900-726 Lisboa
Telef.: 21 837 17 25
E-mail: piaget.editora@mail.telepac.pt

Fotocomposição e impressão

Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, Lda.

ISBN: 972-771-285-1

Depósito legal: 150416/00

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer processo electrónico, mecânico ou fotográfico, incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação, sem autorização prévia e escrita do editor.

CATHERINE MILLET

A ARTE CONTEMPORÂNEA

INSTITUTO
PIAGET

NOTA. – Os termos relacionados com um vocabulário especializado e explicitados no glossário são seguidos por um * quando surgem pela primeira vez.

Prefácio

TEMOS de nos render à seguinte evidência, embora a descontento dos puristas: a arte em processo nem sempre foi «contemporânea». Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, «arte contemporânea» é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos 80, suplantando, então, as expressões «vanguarda», «arte viva» e «arte actual». Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficientemente lata para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos. De facto, um dos objectivos desta obra poderia muito bem ser o questionamento quanto ao êxito desta expressão: como e porquê um par de palavras tão generalizante, consegue designar

com tanta pertinência obras de arte que, quanto a elas, estão longe de ser banais? Assim, as obras que são evocadas nas páginas que se seguem não correspondem a um palmarés *ou a uma escolha pessoal da autora; elas são citadas, enquanto exemplares de um panorama, que se quis o mais lato possível.*

O trabalho não foi empreendido sem um pequeno inquérito prévio. Foi enviado um questionário a uma centena de museus de arte moderna, de arte contemporânea ou de arte moderna e contemporânea, em todo o mundo (iremos perceber mais adiante, a razão por que os museus foram interrogados prioritariamente). À questão: «Considera que toda a arte produzida hoje é "contemporânea"?», uma grande maioria respondeu: «Sim/Não». Democratas, os conservadores de museu não desejavam excluir a priori *do seu campo de interesse, certas categorias de obras. Mas... apesar do estado de espírito reinante, pós-moderno, que aceita todos os estilos, eles estabelecem condições. Exemplos:*

Philadelphia Museum of Art: «"Sim", na medida em que empregamos geralmente o termo "contemporâneo" num sentido cronológico. Mas "não", na medida em que tendemos, igualmente, a centrar-nos sobre o trabalho recente mais acutilante ("cutting edge"). *Se bem que uma obra de arte muito tradicional, mas recentemente realizada, devesse ser qualificada como algo do género "contemporânea num estilo tradicional"...»*

Centro per arte contemporanea Luigi Pecci (Prato): «As formas artísticas podem ser divididas em: tradicionais, como as pinturas, esculturas, instalações fixas; e em experimentais, como as performances, *a arte conceptual, a arte electrónica. A diferença parece situar-se entre as "obras de arte" e a contaminação das formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas ou do* design, *pelas novidades tecnológicas e a combinação destas formas com essas inovações.»*

Musée d'Art Contemporain de Montreal: «É forçosamente contemporânea, toda a arte que se faz hoje. No entanto, a questão que deve ser considerada, é a do espírito com que essa arte é realizada. O que retém, sobretudo, a nossa atenção, é uma arte que explora novos campos de criação, tendo em conta os conhecimentos adquiridos das nossas civilizações, ou que renova formas de expressão artística existentes, levando mais longe a reflexão.»

Podemos circunscrever temporalmente a noção. Jean-Louis Froment, fundador do CAPC/Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, exprimiu a seguinte fórmula curiosa: ele falou da «época da arte contemporânea». Sem dúvida, tinha particularmente em mente esses anos 80, que converteram em miríficos lanços e popularizaram o florescimento criador dos anos 60 e 70. A arte contemporânea entrou em moda, de tal forma que alguns, incitados pelo que consideravam ser a sua hegemonia, a atacaram. Instalaram-se polémicas, que ressurgem esporadicamente. Foi necessário declarar-se contra ou a favor da arte contemporânea, o que parece provar que, tanto para os seus oponentes como para os seus defensores, esta arte esboça uma fronteira bastante nítida, em relação à qual só se pode estar de um ou do outro lado.

Em Outubro de 1995, a municipalidade de Carpentras proibiu uma exposição de Jean-Marc Bustamante. Esta comportava a instalação de um semi-

-reboque numa capela secularizada, transformada em sala de exposição. Desejando impedir, no futuro, este género de obra sujeita a controvérsia, o adido cultural anunciou que a capela «deixaria de ser destinada à arte contemporânea» e que se dedicaria «a partir de agora, a promover a arte figurativa». Ele não partilhava, assim, do espírito prático de artistas que, depois que Marcel Duchamp teve a ideia dos ready-made* *– isto é, esses objectos fabricados expostos tal qual, como obras de arte –, consideram que não há réplica mais fiel de um objecto, do que, finalmente, o próprio objecto... Para o adido de Carpentras, um semi-reboque não «representava» um semi-reboque, era «arte contemporânea».*

O mundo da arte

Andy Warhol na Factory

Para este local votado à multiplicação das imagens, em breve se vai precipitar um público cada vez mais numeroso.

© Billy Name

Nascimento da arte contemporânea

Os conservadores de museu, segundo parece, foram os primeiros a considerar a noção de arte contemporânea, donde o facto de ter conduzido o inquérito, antes de mais, junto deles. Eles reflectiram sobre o assunto a duplo título. Durante esses magníficos anos 80, eles viram o seu número crescer, a sua função institucionalizar-se e «profissionalizar-se» (está longe o tempo em que um Wilhelm Sandberg, um Edy de Wilde no Stedelijk Museum de Amesterdão, um Pontus Hulten no Moderna Museet de Estocolmo, inventavam o ofício). Tomaram, então, consciência da ambiguidade do seu papel: o que significa ser o «conservador» – aquele que assegura a perenidade das coisas – de uma arte em processo e que, sobretudo durante esta segunda metade do século, se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões?

As opiniões divergem. Em *Paradoxe sur le conservateur*, Jean Clair – ele próprio conservador e organizador de numerosas exposições retrospectivas da modernidade – afirma categoricamente que, para ele, um «museu de arte contemporânea» é um «absurdo na sua acepção». Enquanto que o seu homólogo holandês Jan Debbaut, que não nega as contradições em que se envolve, decide assumir essa missão impossível. Ele declarava num colóquio: «O primeiro problema que se coloca ao conservador, é a definição e a interpretação da própria designação da sua instituição: museu de arte contemporânea [...]. O museu de arte contemporânea ocupa-se, por definição, da mudança na arte [...]. Segue-se, assim, inevitavelmente, que o museu de arte contemporânea perturba de forma contínua, um sistema à procura do equilíbrio [...]. Assim, provoca tensões e torna a vida difícil ao público.»

Mas antes mesmo de se depararem com estas preocupações deontológicas, os conservadores foram confrontados com um problema muito concreto. Os que pertencem às instituições mais importantes, já largamente providas de obras do início do século e cujas colecções continuam a ser enriquecidas, tiveram de empreender a classificação dessas colecções. E aqueles que asseguraram o arranque dessas novas instituições inteiramente votadas à arte contemporânea, tiveram de definir o seu campo de competência, relativamente a museus que, já há vários decénios, seguiam a evolução da arte moderna. Para uns como para outros, a questão é: «Onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea?»

No Centro Georges-Pompidou, por exemplo, esta questão ressurge periodicamente, sem que se tenha jamais ousado decidir. A parte atribuída ao Musée National d'Art Moderne era, aí, quase desde o início demasiado pequena, para permitir uma exposição satisfatória da colecção (16 500 obras na abertura do Centro em 1977, mais do dobro vinte anos depois, sem contar com os objectos de *design* e de arquitectura). Já há muito, que se pensa dividir em duas esta colecção e instalar a sua parte mais antiga num outro edifício. Mas para além de faltar encontrar ou construir este último, mantém-se em suspenso a delicada questão da data, em referência à qual se fará essa divisão. Assim, será possível dar a ver e a compreender a arte realizada depois da Segunda Guerra Mundial, sem que seja sugerida qualquer ligação com a arte da primeira metade do século?

Na verdade, e o Centro Georges Pompidou a ela aderirá provavelmente um dia, uma resposta consensual a essa questão está em vias de se impor. A data de nascimento da arte contemporânea vogaria algures entre 1960 e 1969. Tal é a opinião da maior parte dos conservadores, que responderam ao inquérito e numerosas outras pessoas interessadas. No decurso dos anos 60, impuseram-se a *Pop art**, o Novo Realismo*,

a *op art** e a arte cinética*, a *minimal art** e o *color-field painting**; o Fluxus* enxameou, os *happenings** proliferaram; no final do decénio, surgiram a arte conceptual*, o anti-*form**, a arte *povera**, a *land art**, a *body art**, o *Support-Surface**..., inúmeras formas de arte que recorrem a todo o tipo de materiais heteróclitos, objectos fabricados, matérias naturais e perecíveis, e até ao próprio corpo do artista. Todos os processos foram permitidos, incluindo os mais desconcertantes, os mais provocadores, os mais incompreensíveis, tomando o artista o lugar do seu público ou, pelo contrário, fugindo dele para ir esculpir no próprio solo de um deserto longínquo; um público que foi sacudido entre obras fazendo apelo às suas reacções instintivas e outras obrigando, pelo contrário, a seguir complexos raciocínios teóricos; um público confrontado com obras invadindo o espaço, enquanto que era forçado a imaginar outras totalmente invisíveis... Os vanguardistas do início do século haviam já, é certo, abalado furiosamente as convenções e brincado aos aprendizes de feiticeiro, mas durante este decénio eufórico essas práticas generalizaram-se, gozando de uma área de liberdade, de que não tinham certamente beneficiado os pioneiros. É nesta área de liberdade, que se continua a desenvolver alegremente a arte de hoje.

Precisamente, a arte que os conservadores de museu designam como «contemporânea», é a arte que, pela natureza dos seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel e o seu modo de trabalho. Veremos, mais adiante, as dificuldades técnicas que encontram para expor as obras, conservá-las ou na necessidade de as restaurar e os desafios ao bom senso e, por vezes, ao bom direito que têm de ultrapassar.

A exposição que se considera, hoje, como «histórica», a primeira a registar o novo estado das coisas, foi *Quand les attitudes deviennent forme* no Kunsthalle de Berna, em 1969. Harald Szeemann, que tinha sido o seu orquestrador, medira desde logo as consequências, que implicariam para ele e os seus companheiros estas novas atitudes, esta nova forma de arte. Ele declarou, um dia: «Quando nos revíamos com Wilde, Petersen ou Beeren de Amesterdão, com Hulten de Estocolmo, só tínhamos uma palavra: "É um ofício de merda." Caía-nos tudo em cima. Quando Beuys espalhou a sua margarina pelo chão, todos se voltavam contra nós, dizendo: "Szeemann está a sujar o museu e é com o dinheiro dos contribuintes que se terá de limpar esta imundice."»

Para retomar os termos, menos directos, de Jan Debbaut, é a vida dos conservadores de museu, primeiro que a vida do público, que a arte contemporânea «torna difícil». E a definição dessa arte contemporânea está talvez, em parte, nessa relação entre obras que procuram impor um modo de existência, que só seria rigorosamente válido para elas, e estruturas sociais que aceitam, em cada caso, inventar os meios de se lhes adaptar.

Da arte moderna à arte contemporânea

Os anos 60 não são apenas os anos de eclosão de uma quantidade de movimentos de vanguarda, eles são, igualmente, como o provam os exemplos citados dos museus de Estocolmo e de Amesterdão, ou do Kunsthalle de Berna, os anos de uma abertura social a essas vanguardas. Os seus protagonistas gastaram menos tempo a fazer-se reconhecer pelo mercado e pelas instituições, do que Cézanne para se fazer admitir no Salão. Leo Castelli diz ter exposto Roy Lichtenstein na sua galeria imediatamente após tê-lo conhecido em 1961, e isso, se bem que tenha achado «bizarros» os seus quadros realizados como bandas desenhadas. Por muito «bizarros» que fossem, Edy de Wilde considerou-os, apesar de tudo, como «obras-primas», quis de imediato adquirir um para o seu museu e arrancou-o a Castelli que, desejando mantê-los, os propunha, porém, a um preço elevado!

Quando Ernst Gombrich actualizou a sua *Histoire de l'art*, fez uma constatação. Em 1950, data da primeira edição da sua obra, ele considerava o público francamente hostil aos movimentos revolucionários da arte do século XX. Mas quinze anos mais tarde, segundo ele, «a arte moderna tinha triunfado por completo». A arte moderna que triunfou, é a arte com que a sociedade se sente, finalmente, em sincronia, é a arte, no sentido etimológico, *contemporânea*. A arte contemporânea opera uma soldadura, lá onde a modernidade indicava uma ruptura.

Em meados do século XIX, a palavra-chave de Baudelarie é «modernidade». O seu herói é o *dandy*, aquele que exprime a sua originalidade. O artista frequenta as margens da sociedade, em companhia, aliás, das prostitutas. Trinta anos mais tarde, em *Critique d'avant-garde*, uma recolha de ensaios de Théodore Duret, são incontáveis as incidências da palavra «originalidade», para fazer o elogio dos impressionistas. Estes últimos são «exploradores», Manet é um «inventor», de onde a distância entre eles e os seus contemporâneos. Duret nota, que nenhum destes grandes pintores pode gozar em vida da plenitude da sua reputação, porque o tempo e a distância são necessários para apreciar as grandes obras».

De facto, no século XIX, tem tendência a designar-se como «contemporânea», a massa bruta da produção artística, massa essa que não é forçosamente «moderna». Huysmans lamenta que a «arte contemporânea» seja uma «miserável miscelânea» de estilos. No início do século XX, Apolinário defende os cubistas, falando ainda de arte moderna. Mas nos anos 60, para Pierre Restany, crítico de arte e defensor dos Novos Realistas, esses, que olham «a rua "como um quadro"», que dela extraem as *pin-up* em cartão de anúncios de *Ambre Solaire* ou que dela arrancam pedaços de cartazes publicitários, são os «artistas contemporâneos».

A arte tornou-se contemporânea, falando-nos da nossa vida de todos os dias. Ela tornou-se contemporânea, quando começou, de uma certa forma, a realizar o projecto moderno, no sentido

em que o entendia Baudelaire; o publicitário Raymond Hains é o «passeante» na grande cidade e as *pin-up* de Martial Raysse têm a beleza artificial das mulheres que põem pó-de-arroz e baton nos lábios. O real do Novo Realismo é o da nova «natureza» urbana e industrial. Certamente, encontramos traços deste real nas colagens cubistas ou dadaístas e foi este real que representaram – a partir de pontos de vista opostos – os futuristas* italianos e os pintores da Nova Objectividade alemã. Seguidamente, outros movimentos desviaram-se dele ou rejeitaram-no mesmo, como o classicismo, que se apossou de ex-cubistas ou de pós-cubistas, após a Primeira Guerra mundial, ou o naturalismo, que impregnou uma parte da abstracção, após a Segunda Guerra Mundial. Os pós-guerras favorecem a necessidade de re-enraizamento, passadista ou panteísta.

Mas, antes mesmo do final dos anos 50, surge um novo estado de espírito, que se afasta do passado. Conjuntamente, o adolescente que escuta Elvis Presley, com o ouvido colado à sua aparelhagem, e os artistas, dão-se conta de que o modo de vida, o ambiente, estão em vias de mudar. Nos Estados Unidos, o processo é diferente. Não se verifica uma emancipação em relação ao passado, pouco antigo, mas em relação à dívida para com a Europa. A escola de Nova Iorque – Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman – inventa uma abstracção, que deve muito pouco aos primeiros exemplos europeus. E aquilo que realiza a geração dos artistas *pop* que lhe sucedem – Robert Rauschenberg, Jasper Johns –, é a

combinação dessa estética, onde cada qual se exprime em formas que lhe são pessoais, com imagens que, pelo contrário, pertencem a todos. Nos quadros de Rauschenberg, a tinta escorre sobre fundos, onde se reconhecem fotografias da actualidade recortadas de jornais, painéis de sinalização ou de placas mineralógicas.

A *pop art*, *informada* pela cultura popular e pronta a nela se voltar a fundir, contribuiu seguramente, tanto quanto a melhoria do nível de vida das classes médias e os progressos da educação, para a democratização da arte. O crítico Harold Rosenberg constatou que, no meio das personagens de banda desenhada e dos pacotes de lixívia, os artistas *pop* inseriram várias reproduções da grande pintura histórica. Citemos uma Vénus de Rubens num Rauschenberg, dezenas de Mona Lisas em Andy Warhol, sem falar das séries completas de Lichtenstein inspiradas em Mondrian, Picasso e, até mesmo, em quadros abstractos líricos, a Vénus de Botticelli «camuflada» por Alain Jacquet numa concha da Shell, ou ainda o *remake*, pelo mesmo, do *Déjeuner sur l'herbe*. Rosenberg, um pouco cáustico, sugeriu que, contrariamente às ideias recebidas, o mundo da *pop art* não era tanto o de «todos», mas o do «mundo da arte alargado».

A estetização da vida quotidiana

Há duas formas de considerar as relações entre a arte e a história, uma e outra significando filosofias totalmente opostas. Seja a arte

considerada como um reflexo da história. Seja a história feita surgir sobre o fundo de um espaço «que se adapta e no qual tudo acontece» e de formas «de que somos rodeados». O historiador André Chastel – aqui citado – era partidário desta segunda concepção, considerando que ela era um «desafio» à história normalmente praticada. Ele queixava-se mesmo, que à margem dela, «tudo era falseado [...], a começar pelo esforço ilusório para "deduzir" [o espaço adaptado e as formas] de um total onde estão já presentes».

Aqueles que quiseram desprezar os vanguardistas do início do século, que, como se sabe, sonhavam em mudar o mundo, erraram. Porque neste «pós-pós-guerra» de que se trata, a arte moderna começou a transformar o mundo. Emigrados para os Estados Unidos, os mestres da Bauhaus trabalham aí e fazem aí escola, no sentido próprio e figurado. László Moholy-Nagy, inventor da escultura lumino-cinética, funda o Institute of Design de Chicago, que forma *designers* industriais. As matérias plásticas dão origem a robôs domésticos de formas simultaneamente planas e dinâmicas, que se assemelham bastante a esculturas de Jean Arp ou de Constantin Brancusi, enquanto que os cabides eriçados de bolas coloridas são os irmãos mais novos dos móbiles de Alexander Calder.

Se a arte moderna restabelece a sua relação com o público, a explicação não é apenas sociológica, ela deriva igualmente das novas funções de que a própria arte se atribui e das transformações ocorridas na sua estrutura. Ao reatar a relação com os vanguardistas do início do século, os movimentos dos anos 60 imaginam-se como a realização desses últimos. Os projectos dos construtivistas russos recrutados pela revolução, os dos artistas e arquitectos da Bauhaus, que começavam timidamente a converter algumas empresas à sua filosofia estética, foram engolidos pela maré estalinista, no caso dos primeiros, nacional-socialista, no dos segundos. Mas numa era que vê esfumar-se os traumatismos da Segunda Guerra Mundial, acalmar-se a histeria da guerra fria e que goza da expansão económica, é tempo de retomar esses projectos no ponto em que foram abandonados e levá-los a bom termo.

Mesmo no início dos anos 50, a Hochschule für Gestaltung de Ulm, a famosa «escola de Ulm», quer-se herdeira da Bauhaus. Fundada por iniciativa da fundação Scholl, que honra a memória de dois resistentes executados pelos nazis, Hans e Sophie Scholl, dirigida nos primeiros anos por Max Bill, pintor-escultor-arquitecto-grafista e ex-aluno da Bauhaus, ela forma, até ao seu encerramento em 1968, gerações de *designers*, nomeadamente as que impõem na Alemanha um *design* funcionalista, de que os produtos Braun, por exemplo, são a perfeita ilustração.

Já não se está mais, então, numa França tímida, onde Victor Vasarely chega, alimentado, também ele, pelos princípios da Bauhaus, que perpetuava a Academia Mühely, que ele frequentou em Budapeste. Da Bauhaus, ele retoma a ideia de uma simbiose entre a arte e a arquitectura.

Com efeito, ele realizou muito poucas integrações arquitectónicas em França, mas a sua enorme popularidade a partir dos anos 60 avalia-se nas ruas. Usam-se casacos estampados em *op art* e a sigla da FNAC, sobre um fundo dançante de pequenos rectângulos pretos e brancos, evoca fortemente os quadros do mestre da arte cinética (que, quanto a ele, teria de esperar pelos anos 70, para dar um pouco de dinamismo ao símbolo da Renault).

Enquanto alguns se ocupam, assim, da estetização da vida quotidiana, outros pretendem mostrar que essa vida quotidiana encerra, *já*, imagens que merecem a atenção dos estetas. Afirmou-se, muitas vezes, que os *combine paintings** de Rauschenberg retomavam em grande escala o princípio das colagens de Kurt Schwitters, onde se encontram pedaços de fio e velhos bilhetes de eléctrico. Quanto a César e Arman, o primeiro expondo «comprimidos» de automóveis e o segundo acumulando quantidades *industriais* de objectos, sistematizam o gesto de Duchamp que, quanto a ele, se havia apropriado de uma garrafeira, de um cabide de chapéus, de uma pá para a neve... Avançando o facto, de que «as cores [eram] fabricadas industrialmente» (Schwitters), de que os «tubos de tinta [eram] produtos fabricados» (Duchamp), os dois dadaístas, cada um por seu lado, haviam dado a entender que não havia razão para não se utilizar também, nas obras de arte, qualquer outro objecto produzido industrialmente.

Nos artistas *pop*, sobretudo os da segunda geração, como Warhol e nos Novos Realistas, encontra-se, além disso, a ideia de que um número desses objectos são dignos de figurar no museu, ao mesmo tempo que um quadro ou uma escultura clássicos. César escolhe no ferro-velho, entre as montanhas de compressões, aquelas que ele considera as mais belas e as mais expressivas. Para Warhol, uma coisa é certa, «os grandes armazéns são uma espécie de museus», de tal modo que os termos de comparação podem ser invertidos: «Gosto muito de Roma, porque é uma espécie de museu, como o grande armazém Bloomingdale.» Não apenas estes artistas reatam uma ligação com o espírito de inovação do início do século, mas querem, por outro lado, fazê-lo compreender. Ao público escandalizado pelas liberdades da arte moderna, eles mostram que, na verdade, nessa modernidade se permite formas e imagens já presentes no ambiente quotidiano.

A mensagem é dupla: não é preciso recear a arte moderna e não é preciso receá-la, porque não é preciso ter vergonha de amar a vida moderna, com a sua louça de plástico e os seus cartazes publicitários de cores gritantes. Rauschenberg declarou querer situar-se «na distância entre a arte e a vida», fórmula que prosperou. Já para Warhol, as coisas são mais confusas: «Não posso explicar-vos o que é a *pop art*, é demasiado complicado. Ela simplesmente pega no exterior para o colocar no interior e pegar no interior para o colocar no exterior, inserir os

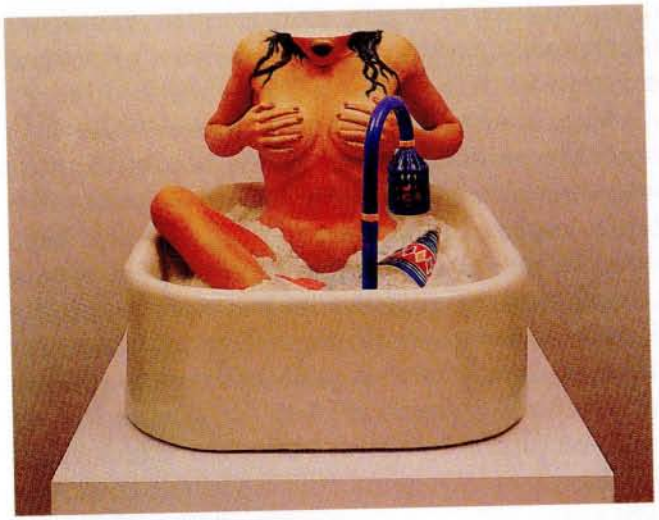
objectos normais em casa. A *pop art* é para todos. Não penso que a arte deva ser reservada a uma elite, acho que deveria destinar-se à massa dos americanos, que de qualquer forma a aceitam habitualmente.»

O crítico de arte Lawrence Alloway, que participa na emergência precoce da *pop art* em Inglaterra – é mesmo ele quem baptiza o movimento –, opôs-se ao seu colega Clement Greenberg, autor de um artigo célebre contra o *kitsch*. Para Alloway, animado pelo desejo de «encorajar a imbricação do que se chama "a arte" e "a vida", não se trata de «reduzir os *media* a "um *ersatz* de cultura"». «O novo papel atribuído às belas-artes é o de representar uma das formas possíveis de comunicação no seio de um sistema em expansão, que inclui igualmente as artes de massa.» Nos anos 80, Jeff Koons torna-se na estrela da arte americana com obras de um *kitsch* paroxístico, como as suas gigantescas esculturas de madeira polícroma, inspiradas no folclore alpino. Eis como ele nos desculpa por não as detestarmos: «O que eu digo às pessoas, é que não devem apagar o seu passado... As coisas com que estão em contacto, as coisas simples que são belas, como uma flor. Ou essa pequena coisa sentimental, que sempre nos lembramos de ter visto, quando se era pequeno e se visitava a avó.» A expansão do sistema está no seu máximo; já não se trata apenas de ter gosto por esse mau gosto moderno, com que sonhou, de qualquer forma, porque ele era o sinal do progresso social, trata-se de amar, também, os bibelôs nostálgicos,

que continuam a povoar o mundo moderno: a lembrança das férias na Alta-Sabóia, exposta em cima do aparelho de televisão.

Mas a adesão à arte dos anos 60 não se faz unicamente através dos novos temas. Algumas formas, um estilo – ou talvez antes, uma ausência de estilo –, favorecem-na igualmente. A pintura do pós-guerra tinha dado origem a quase tantos estilos, quantos os pintores existentes. Teórico do *action painting**, Harold Rosenberg tinha, mesmo, avançado a ideia de que os pintores forjavam a sua personalidade, no decurso da execução dos seus quadros. Ninguém senão Willem de Kooning podia pintar uma mulher como ele a pintava, porque essa mulher, na verdade, não representava tanto uma mulher, mas exprimia a personalidade profunda do pintor... Em contrapartida, o «estilo» da Marilyn de Warhol assemelha-se ao dos cartazes publicitários, nos quais é habitual vê-la e qualquer um que disponha de um material serigráfico pode reproduzi-la.

A uma estética muito individualizada, sucede uma estética impessoal, de certa forma colectiva. Warhol realiza obras originais com a ajuda de uma técnica mecânica, até então reservada à reprodução, a serigrafia. Ele afirma querer «ser uma máquina». Lichtenstein insiste nesta diferença entre a sua geração e a dos expressionistas abstractos: «A geração precedente procurava alcançar o seu subconsciente, enquanto os artistas *pop* procuram distanciar-se das suas obras. Eu quero que a minha obra tenha um aspecto programado e impessoal...»



Jeff Koons, *Woman in tub*, 1988

Esculturas com temas frequentemente provocadores, fabricadas segundo os modelos de bibelots kitsch.

Porcelana, edição de três, 63,5x91x68,5cm.
Galerie Sonnabend, New York.
© Jeff Koons

Um episódio contado por um amigo de Warhol, o cineasta Emile Di Antonio, e que o filósofo Arthur Danto salientou pertinentemente, resume a nova relação que esta arte estabelece entre ele e nós. Enquanto Warhol está ainda, enquanto artista, em vias de se encontrar, ele apresenta um dia, a esse amigo, dois quadros representando cada qual uma garrafa de *Coca-Cola*. Num, a garrafa está toda manchada de cores (é o que Danto chama de «garrafa de

Coca-Cola expressionista abstracta»), no outro, ela é simplesmente reproduzida a preto e branco, no estilo gráfico que será, finalmente, o da *pop*. Di Antonio não hesita: «Andy, o quadro abstracto é uma merda, o outro é notável. É a nossa sociedade, é o que nós somos...» Aquele que não quer outra coisa, senão estender um espelho à sociedade, seguirá o seu conselho. Ele escolherá, e multiplicará, as imagens que permitem a identificação.

Vasarely foi uma vedeta e a *op art* penetrou nos meios da moda e da publicidade. De facto, este modo de difusão indirecto foi mais eficaz do que a difusão das próprias obras do artista, quando este a procurou em grande escala. Vasarely escreveu que sonhava com uma «arte social». Apoiado pela galeria Denise René, ele criou muito para a estampagem e concebeu, também, o que se designava como «múltiplos», isto é, obras que não eram reproduções de um original, mas a realização em série de um protótipo.

A experiência dos múltiplos revelou-se curta. Assim como não chegou a seu termo um projecto de colaboração com a IBM. Sem pretender ser, ele próprio, uma máquina, Vasarely concebia as suas formas, também elas impessoais, segundo um método combinatório, que ele considerava poder ser transmitido a uma máquina. «Com base nas minhas programações, escrevia ele, será possível recriar todas as minhas obras, mas também aquelas, incontáveis, que a máquina nos proporá.» Se esta máquina permaneceu utópica,

foi porque as estruturas da sociedade se encontravam em atraso nas ruas. Pois, das janelas da sua galeria, na Rua de La Boétie, Denise René podia ver, do outro lado da rua, as montras do Prisunic repletas de toalhas de turco estampadas ao estilo *op art*. Um dia teve mesmo de instaurar um processo contra as Galeries Lafayette, que haviam utilizado abusivamente o pormenor de um quadro de Vasarely, para decorar as suas fachadas. A apropriação da arte moderna pelo grande público tinha realmente ocorrido.

O artista, um homem como os outros

O «mundo da arte alargado» de que falava Rosenberg é, na verdade, um mundo da arte simultaneamente expansivo e permeável. Ele permanece marginal, mas já não está encerrado sobre si mesmo, nem é hostil. O artista prova que se interessa, precisamente, pelas mesmas coisas que todos os seus contemporâneos. Mais, ele trabalha como qualquer um, com máquinas, ou pelo menos sem pretender distinguir, por meio de «um toque inimitável», as suas realizações do lote normal das produções humanas. Este dado não é de negligenciar, para se compreender como evoluiu o olhar do público. Qualquer um poderá perceber que é, a partir de agora, possível tornar-se artista, sem se ter frequentado uma academia, sem possuir sequer um dom particular. Os primeiros a percebê-lo, são forçosamente aqueles que trabalham em publicidade ou na ilustração, muito simplesmente,

porque os artistas são seus pares. A crítica de arte Lucy Lippard traçou desta forma, a lista das primeiras ocupações de todos os grandes *pop*: «Warhol desenhava, com bastante sucesso, sapatos para uma revista de moda; Rosenquist era publicitário de profissão, Lichtenstein montrista e desenhador de moda, enquanto Oldenburg era ilustrador de jornais. Quanto a Wesselmann, tinha estudado desenho animado.» Quando se estabeleceu em Paris, Vasarely fez trabalhos gráficos para Havas, Jacques Monory e Peter Stämpfli, participantes da exposição *Mythologies quotidiennes*, em 1964, em Paris (a corrente cristalizada por esta exposição, tinha-se atribuído como missão «falsear» a estética *pop* e adoptar um ponto de vista crítico sobre a sociedade) e que enveredaram, também, pela via do grafismo.

Que pintores exerçam uma outra actividade além da pintura para ganhar a vida, não é novo. O que o é, em contrapartida, é o facto deles adaptarem à sua prática artística, métodos extraídos da sua actividade lucrativa. Os artistas contemporâneos são pragmáticos, insubmissos à aprendizagem do ofício de pintor ou de escultor, mas extremamente hábeis para forjar os seus próprios instrumentos e métodos ou para se apossar dos dos outros.

Tornou-se raro ficar desorientado diante de uma obra de arte, como se ela fosse o resultado de uma misteriosa alquimia (de um segredo de atelier!); o modo de execução parece transparente, o que induz um novo modo de apreciação: já não nos encontramos na situação dos nossos

Alain Jacquet, *Marte e Vénus*, 1995

Fotografias do cosmos são trabalhadas por anamorfoses no computador e reproduzidas em grandes formatos, graças a um pincel electrónico.

© ADAGP, Paris, 1997
Galerie Daniel Templon, Paris

bisavós, assistindo à «decrepitude» de uma arte nobre e antiga, que devastam esses impressionistas que não terminam os seus quadros.

Pelo contrário, é-nos permitido apreciar o enobrecimento, graças à exploração que delas fazem os artistas, de técnicas até aqui pouco consideradas, porque novas – sem memória, logo sem dimensão cultural – e industriais. Em 1964, Restany forjou o termo «mec art», para designar, entre outros, o trabalho de Alain Jacquet, que, utilizando também ele a serigrafia, executava quadros que aproveitavam, exagerando-os, os processos da reprodução fotográfica: trama e separação das cores.

O artista já não é um ser excepcional com o qual não nos poderíamos comparar, ele é alguém como nós. Aliás, Duchamp, esse simpático diletante, que afirmava ter uma «vida de empregado de café», pôs-nos à vontade: «No fundo, não acredito na função criadora do artista. É um homem como qualquer outro, e nada mais. Faz parte da sua profissão fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz coisas...» Ele é um artista que, um dia, me fez ver a que ponto os Novos Realistas, ao apregoar o seu gosto por um determinado modo de vida, em que, por exemplo, os bons automóveis tinham o seu lugar, haviam contribuído para dar uma nova imagem do artista em geral. Uma imagem de que, certamente, beneficiaram as gerações seguintes – e o meu interlocutor pertencia a uma delas. Para aqueles que, nas suas obras, revelavam o crescimento dos bens materiais, acabara-se a boémia que apenas alimenta o espírito.

Progressivamente, em camadas sociais cada vez mais diversificadas, a sensação experimentada pelo público de ser mantido à margem do mundo artístico, ainda que simplesmente porque esse mundo teria feito pouco do seu, esbate-se. Torna-se possível a qualquer um incorporar-se, realmente ou pela imaginação, nesse mundo. E o incrível sucesso comercial e mediático da arte contemporânea nos anos 80, revelou que havia uma imensidão de candidatos a essa incorporação.

Mais uma vez, encontramos em Warhol os primeiros sinais do poder, a partir de agora, atractivo da arte moderna. Quem não ouviu falar da Factory, esse grande armazém que servia a Warhol de *atelier*-estúdio-escritório e de sala de recepção? Dadas as numerosas actividades que aí se desenrolavam, nomeadamente a rodagem de filmes e a edição da revista *Interview*, era toda uma equipa que aí trabalhava. Mas ainda mais gente por lá passava; a Factory era o local de encontro de todo um meio nova-iorquino, no mínimo «misto», em grande parte atraído pelo ar de liberdade transgressiva que representava e, também, pela personalidade daquele, que havia vaticinado a todos uma celebridade de pelo menos um quarto de hora. Pat Hackett, que compilou o jornal oral de Warhol, descreveu a multidão de personagens mais ou menos excêntricos que «se acotovelavam à porta», ou seja, à porta da Factory, na esperança de serem «descobertos», isto é, conseguir um papel num dos filmes que aí se rodavam.

Temporalidade

DEPOIS da Factory, o círculo alargou-se. Aliás, por que razão não seríamos cada vez mais numerosos a tomar parte na história da arte, na medida em que tomamos já parte na história *tout court*?

Num ensaio consagrado ao que ele designa como a «sobre-modernidade», Marc Augé, inventor de uma etnologia da nossa vida quotidiana, constata uma espécie de democratização da relação com a história. «Temos a história no nosso encalço, escreve ele. [...] A história: isto é, uma série de acontecimentos reconhecidos como acontecimentos por muitos (os Beatles, 68, a guerra da Argélia, o Vietname, [...] a guerra do Golfo, a fragmentação da URSS), acontecimentos sobre os quais podemos pensar que serão importantes aos olhos dos historiadores de amanhã ou de depois de amanhã e aos quais cada um de

nós, por muito consciente que esteja, de não ter mais a ver com isso do que Fabrice em Waterloo, pode associar certas circunstâncias ou certas imagens particulares, como se fosse a cada dia menos verdade, que os homens, que fazem a história (pois, senão, quem mais?), não soubessem que a fazem.»

Com efeito, a função de legitimação dos museus opera nos dois sentidos. Por um lado, a desconcertante diversidade da criação exige, para que se possa tomá-la como referência e dar-lhe um sentido, que se procurem as suas fontes esclarecedoras no passado, longínquo ou recente. Por outro, toda a criação contemporânea assim esclarecida, justificada, pela sua relação com o passado, vê-se automaticamente inscrita no prolongamento desse passado: ela é, ela própria, um elo histórico em potência. Na verdade, quanto mais a criação contemporânea nos parece caótica, ininteligível, despida de sentido, mais experimentamos a necessidade de acelerar a sua historiação.

O efeito de novidade

Na segunda metade dos anos 60 e início dos anos 70, começaram a proliferar pesquisas artísticas, que pouco se assemelhavam a algo de conhecido e que, além do mais, não tinham qualquer unidade entre si. Foi nos últimos anos desse período, que On Kawara começou a enviar telegramas, para informar os seus destinatários

de que se encontrava «*still alive*», enquanto Joseph Beuys pretende, com o rosto coberto de mel e ouro, explicar os quadros ao cadáver de uma lebre, que segurava nos seus braços. Qual é a relação com os camiões-reboque e as escavadoras, que Robert Smithson iria pouco depois mobilizar para desenhar, no Grande Lago Salgado, uma espiral de quatrocentos e cinquenta metros de diâmetro, com rochas negras de basalto? Ora, antes mesmo do final do decénio, estes artistas foram convidados a participar em exposições em museus. Foram, em 1969 e entre outras, *Quand les attitudes deviennent forme* em Berna, *Op losse Schroeven* (à letra, «cavilhas quadradas em buracos redondos») no Stedelijk Museum de Amesterdão, *Konception/Conception* no Museu de Leverkusen. Wim Beeren, o organizador de *Op losse Schroeven*, explicou claramente que se tratava para ele e para os seus colegas, simultaneamente, de descobrir todas essas novas formas de arte e, uma vez passado o primeiro choque, de compreender, eventualmente, o que as ligava.

O efeito de novidade das obras faz cair, momentaneamente, a opacidade do código simbólico: não vemos um quadro representando uma coisa, vemos essa própria coisa. Este fenómeno é tão velho quanto a arte moderna, talvez tão velho quanto a arte. São, antes de mais, os refractários que dele se apossam, como os pássaros de Platão dos cachos de uvas pintados: eles não vêem uma Vénus na *Olympia* de Manet, mas uma mulher banal exercendo a função de modelo. Pode mesmo acontecer, que este tipo de leitura,

sem distanciamento, se funde, paradoxalmente, numa projecção fantástica. Lembro-me de um artigo sobre *Le Lit* (o leito, a cama) de Rauschenberg, onde o autor dizia ver manchas de sangue e de esperma, lá onde não havia senão tinta borrada sobre trapos. Muitos artistas que surgiram na altura da *Op losse Schroeven*, resumiam na palavra «café» a descrição das obras de Jannis Kounellis, que, com efeito, tinha disposto sacos de juta cheios de café e outras matérias, aliás.

Quanto aos defensores das novas formas de arte, toda a sua missão consiste em celebrar o prazer de se sentirem em pé de igualdade com o artista, de partilharem sem mediação da sua experiência, continuando a garantir que existe de facto, apesar de tudo, «obra» de arte. A pintura dos impressionistas, executada sobre o motivo, logo sem esboço intermédio, regista sensações, que fazem Duret afirmar: «É preciso correr com Monet pelos campos.» Mas ele não se esquece de insistir sobre o facto, de que é também pelos seus efeitos de novidade, que esta pintura pode pretender ser a herdeira da «Grande Arte da Renascença». Três quartos de século mais tarde, os argumentos serão retomados, quando se tornar necessário explicar os *happenings* de Allan Kaprow, que, quanto a ele, faz realmente correr o seu público pelas ruas de Nova Iorque.

Os vanguardistas que, na viragem dos anos 60-70, se apropriam de todo o tipo de materiais, incluindo aquele que caminha sobre os passeios, e igualmente o corpo daqueles que vêm assistir à

acção, procuram e impõem essa colusão/colisão entre o público e a obra. Obras efémeras, que exacerbam o breve instante que um punhado de espectadores partilha com elas; obras «abertas», que não existem senão porque os espectadores as tocaram, penetraram. Aqueles que deram com o nariz no muro de barris erigido por Christo e Jeanne-Claude na Rua Viscontti, em Paris, em 1962, ou que, mais numerosos, em 1985, atravessaram a *Pont-Neuf empaqueté* (Ponte-Nova empacotada) realizada pelos mesmos, guardam disso, sem dúvida, uma lembrança mais viva, do que a sensação que se experimenta diante de fotografias desses mesmos acontecimentos. A maior parte deles não tiveram mais responsabilidade nisso, que Fabrice em Waterloo (para retomar a comparação de Marc Augé), mas podem dizer a si mesmos, considerando o lugar agora atribuído a estas obras nos anais da arte, que foram os testemunhos directos de um momento histórico. E dessas obras, a sua memória é o depositário; uma vez eles desaparecidos, qualquer coisa de essencial será perdida para sempre.

O público participa

Outras obras são concebidas de tal forma, que o espectador sente mesmo que toma parte na sua realização. Ele é, em parte, seu actor. Umberto Eco descreveu muito cedo, na sua célebre obra *L'Œuvre ouverte*, o processo. Pela sua interpretação, por vezes pela sua acção efectiva,

Christo e Jeanne-Claude,
***O Reichstag empacotado*, Berlim, 1971-1995**

Uma transfiguração dos monumentos públicos, símbolo e referência da memória colectiva.

© Christo e Jeanne-Claude
© Wolfgang Wolz

o destinatário da obra completa-a. Nos anos 70, chamava-se a este princípio a «participação do espectador». De uma forma geral, tratava-se de abandonar uma concepção do artista que «impõe» ao público a sua visão do mundo e permitir a esse público exprimir-se ele próprio.

Sob o modo lúdico, isso dá lugar, um pouco antes de 1968, em Paris, às acções do Grupo de pesquisa de arte visual (Grav – Groupe de recherche d'art visuel), que faz descer a arte cinética às ruas.

Ele oferece aos passantes a oportunidade de aguçar as suas faculdades perceptivas: de ver o mundo de outra forma através de um caleidoscópio gigante ou de abandonar deliberadamente a sua segurança caminhando sobre pedras tortas. Com uma seriedade que o conduzirá a uma crítica social rigorosa, Hans Haacke realiza verdadeiros inquéritos. Por exemplo, aquando de uma exposição numa galeria nova-iorquina, ele convida cada visitante a assinalar num mapa o seu local de nascimento e a sua morada. A obra, intitulada *Perfil dos visitantes de uma galeria*, é o resultado desse inquérito e foi apresentada por ocasião de uma outra exposição. Assim, é o conjunto do público que, através do que as moradas dizem sobre a origem e a situação social de cada um, terá dado forma à obra. O artista conceptual Lawrence Weiner, que, na maior parte das vezes, apenas nos apresenta as suas obras sob uma forma verbal, fá-las acompanhar de instruções, que deixam em aberto todas as possibilidades: «O artista pode realizar a obra. A obra pode ser realizada por qualquer outro. A obra não tem de ser necessariamente realizada.»

Uma parte considerável das obras produzidas no século XX inscrevem-se na tradição, herdada do pensamento do século XIX, dita especulativa. Estas obras não são tanto representações ou explorações do mundo ou do ser humano, mas reflexões sobre a definição da própria arte. Encontram-se entre elas, tanto os quadros abstractos da escola formalista, onde se experimenta a planura da tela, o limite da moldura, etc., como

os dispositivos da arte conceptual, que põem em questão os nossos hábitos perceptivos e suscitam textos teóricos. Segundo um dos líderes do movimento, Joseph Kosuth, a arte conceptual substitui a filosofia.

No meio deste terreno de desconstrução/ /reconstrução, domina o *ready-made*. Será ele o fundamento ou a gangrena da arte que lhe sucede? Aqueles que acreditam na arte contemporânea e aqueles que a atacam, continuam a defrontar-se, e a especular, em torno desta questão. De qualquer forma, o *ready-made* confere ao público uma enorme responsabilidade, porque é este que, em última instância, decide se aceita ou não que uma roda de bicicleta, montada ao contrário sobre um banco, é uma obra de arte. Entre as diversas motivações que levaram Duchamp a expor objectos manufacturados, figurava o desejo de pôr à prova o gosto dos seus contemporâneos. O resultado impôs-se-lhe muito rapidamente: «Podemos fazer engolir seja o que for às pessoas, e foi isso o que aconteceu.» Foi porque um consenso se acabou por impor, que um urinol, recusado em 1917 pelo júri de um Salão, abriu, sessenta anos mais tarde, a retrospectiva Marcel Duchamp no Centro Georges-Pompidou. Duchamp, quanto a ele, havia já concluído: «Eu dou àquele que a observa [a obra de arte], tanta importância como àquele que a realizou.»

Assim, não somos simplesmente convidados a completar obras de certa forma inacabas, temos igualmente de decidir se o estatuto de

certos objectos será o de uma obra de arte. Estes objectos só se tornam obras sob o nosso olhar, sob condição, evidentemente, de que este as aceite. Não tanto obras, portanto, mas propostas de obras. Na altura em que Daniel Buren pendurava na rua folhas de papel impressas com as suas famosas bandas brancas e coloridas alternadas (embora na altura elas não fossem evidentemente famosas e o artista defendesse mesmo o seu anonimato), ele não procurava fazer dos painéis publicitários os locais de exposição de um museu a céu aberto. Ele que criticava a vontade de poder dos outros artistas, não pretendia obrigar o papalvo a cair de costas diante das suas bandas, como se se tratasse da *Gioconda*. O olhar, atento ou não, era livre de descobrir, por acaso, essa serenidade semântica no meio da floresta dos sinais urbanos e eventualmente interrogar-se sobre a sua função. Esta tomada de consciência bastava a Buren para justificar a sua intervenção. No caso extremo de um olhar esclarecido, que teria reconhecido a marca de um artista de vanguarda, Buren teria proposto a seguinte interpretação: é o olhar condicionado do apreciador, que transporta consigo o contexto do museu...

O grupo Art & Language escolhia, deliberadamente, «campos de atenção» particularmente difíceis de identificar enquanto objectos e, no decurso de discussões árduas, analisava a sua eventual pertinência no campo artístico. Por exemplo, seria necessário considerar o sistema de climatização como parte integrante da exposição? Havia algo de Sócrates nestes terríveis

dialécticos. A especulação intelectual suscitada por essas questões constituía a obra e o círculo de discussão era aberto ao crítico que estava associado à sua pesquisa e a algumas pessoas, como estudantes interessados. A noção de público era menos lata, do que no caso do Grav, que se dedicava a sensibilizar o homem da rua, mas o nível de competência exigido era mais elevado!

Um crítico, Cyril Jarton, teve a ideia de associar a noção de arte contemporânea a uma categoria de obras, que ele qualifica de «activas». Em linguística, designa-se como activo, um enunciado que é a acção ao mesmo tempo que a descreve. «Prometo-te que...» é um enunciado activo. Não apenas se diz que se promete, mas é dizendo-o, que se promete efectivamente. Jarton constata que, hoje, um grande número de artistas utilizam materiais que não são considerados *a priori* como artísticos e que seguem métodos muito pessoais.

As suas obras não se definem, assim, nunca enquanto tais, por referência a um modelo, que lhes seria exterior, de obra de arte, mas só se constituem como obras de arte na confluência, inédita e que permanecerá única, dos seus métodos. Aliás, muitas dessas obras – *performances*, instalações... – confundem tempo de elaboração e tempo de exposição. O artista não reutilizará, provavelmente nunca, os objectos, nem as técnicas a que recorreu em determinada ocasião; diante de um outro público, o *performer* não repetirá nunca os mesmos gestos. No limite, poder-se-ia dizer, que cada obra enuncia a *sua* definição do que é uma obra de arte.

A noção de enunciado performativo, Jarton encontrou-a, talvez, em Victor Burgin. Quando Burgin dela fez uma das suas bases teóricas, ele concebia obras compostas de proposições textuais, acompanhadas, ou não, de uma fotografia. Estas sequências oferecem um quadro simultaneamente preciso e abstracto, que o espectador-leitor preenche com a imaginação. Aqui, não é o «público» em geral, que contribui para a constituição da obra, é cada um em particular, desde que queira realmente entrar no jogo, que elabora mentalmente uma obra, sempre, em parte, nova.

É possível que todos os exemplos abarcados desde o início deste capítulo, não façam senão pôr a nu e amplificar uma lei, que o filósofo Luigi Pareyson considerava como válida para toda a obra digna desse nome, a saber, que, no domínio da arte, «formar significa "fazer", mas um fazer tal que, enquanto faz, inventa a sua maneira de fazer». E é igualmente possível, que a «participação do espectador» não seja senão uma sistematização do papel determinante, que o mesmo filósofo reconhecia já à recepção. No entanto, antes destes vanguardistas do final dos anos 60, nenhuma obra terá pretendido tão legitimamente à qualidade de «contemporânea»: nenhuma terá confundido tanto a sua existência, com a actualização dos seus dados pelo seu destinatário.

Obras sempre frescas

Para a museologia, as consequências não são benignas. Sabe-se que a arte contemporânea designa, globalmente, esses objectos intranspor-

táveis, ou imperceptíveis, precários, por vezes que sujam, que não se sabe muito bem por que lado considerar. Ao que se acrescenta que, em muitos casos, o conservador tem que ser uma espécie de intérprete. Quando entram na composição das obras, objectos que têm de ser renovados, ou montados de forma diversa em função de um novo espaço de exposição, o conservador, por muito precisas que sejam as instruções fornecidas pelo artista, terá, inevitavelmente, de tomar decisões por sua livre iniciativa. Assim, uma obra de Giovanni Anselmo é constituída por dois blocos de granito, entre os quais se encontra presa uma alface fresca, sendo o conjunto seguro por um fio de cobre. Se a alface seca e encolhe, o mais pequeno dos blocos cai; é ela que sustenta a composição. A obrigação de substituir essa alface cada dois ou três dias, não é muito difícil de cumprir; nada se assemelha mais a uma alface, do que uma alface. Mas quando o televisor de uma instalação de *Nam June Paik* se avaria e se revela irreparável, e a JVC já não fabrica o modelo, o conservador responsável Didier Ottinger, coloca-se a questão: o televisor *Hitachi* de último grito pelo qual o substituímos, não correrá o risco de desnaturar a instalação? A forma arredondada do primeiro televisor, tão característica do *design* de uma determinada época, não participaria da sedução dessa instalação? Em suma, não equivaleria isso a acrescentar braços à *Vénus de Milo*?

Para Didier Semin, conservador do Centro Georges-Pompidou, o museu ainda não conseguiu, como a indústria no século XIX, adaptar-se

aos novos modos de produção; ele vê-se, por vezes, envolvido em problemas que os juristas ainda não estudaram e em processos que espantam ou divertem aqueles que não são da profissão. Por exemplo, o Centro possui uma obra de Marcel Broodthaers, que se apresenta como uma divisão com paredes de madeira trabalhada e coberta de inscrições. Para evitar os riscos de danificação, existe uma «cópia de viagem» desta instalação, que é emprestada quando outros museus desejam expô-la. De facto, esta *Sala branca*, não faz parte das obras de arte cujas qualidades residem na habilidade do artista. Contudo, quando ela é efectivamente emprestada, a instalação exposta no Centro Georges-Pompidou é, em função de um acordo com os herdeiros do artista, velada! Sem dúvida, para preservar a noção de obra única. Considerando que se trata de uma obra do cáustico Broodthaers, que havia estudado junto dos surrealistas revolucionários, podemos dizer-nos que o efeito de contemporaneidade não é ainda total e que as mentalidades acusam, por vezes, ainda um atraso em relação às obras...

Mas Semin tem, talvez, a explicação desta – relativa – lentidão em registar o questionamento, pelas próprias obras, das noções de perenidade, de unicidade ou de originalidade. Se se renunciar, efectivamente, a esses valores para as obras de arte contemporâneas, não se correrá o risco de pôr em marcha um mecanismo retroactivo? Não se poderia, então, dizer, a propósito de todas as obras de toda a história da arte, que, em

última análise, a matéria de que são feitas nada tem de sagrado e que se pode intervir sobre ela em proporções, que ultrapassam as de uma simples restauração?

Há, já, artistas que aceitam esse princípio. Daniel Dezeuze pertenceu ao grupo Support-Surface, que, nos anos 70 em França, fez transpor a empresa de desconstrução/reconstrução para o próprio quadro. Nesta época, ele realizou gradeados flexíveis de madeira, mostrando os recursos até então negligenciados da estrutura de madeira. Encontrando-se uma dessas obras, pertencente ao museu de arte moderna de Villeneuve-d'Ascq, bastante danificada, o artista preferiu realizar uma nova, a tentar restaurá-la.

Inversamente, quando foi necessário restaurar uma escultura hiperrealista de Duane Hanson, conservada no Ludwig Forum d'Aix-la-Chapelle, *Supermarket Lady*, o conservador decidiu tentar recuperar tanto quanto possível o seu estado de 1970, data da sua criação. Esta decisão ia contra a opinião do artista, que desejava substituir os velhos pacotes de lixívia no carrinho da senhora por outros, então correntes no mercado em 1995. O conservador concluiu a história, dizendo que «o problema muito particular da arte contemporânea, é a sua relação com o tempo e com o infinito».

No domínio da restauração das obras antigas, uma opção que tende a prevalecer, é aquela que, renunciando a reencontrar um hipotético estado original, preconiza que se cinja a conservar as obras no seu estado presente. Irá este estado

presente eternizar-se? Serão as obras restauradas no decurso do último decénio do século XX, mantidas para sempre no estado que era o seu nesse período? Filósofos, historiadores, artistas preveniram-nos: a nossa relação com o tempo modificou-se profundamente. Entrámos, para retomar os termos de Guy Debord, teórico da «sociedade do espectáculo», num «presente eterno», num «presente, onde a própria moda, desde a roupa aos cantores, se imobilizou, que quer esquecer o passado e que não dá mais a sensação de acreditar num futuro». O historiador Hans Belting reconhece por sua vez, que a arte contemporânea «reflecte a história da arte conhecida», mas constata que «ela não a prolonga "para a frente"», à falta de ser impelida pelo objectivo de uma perfeição a atingir, de um progresso a realizar.

A arte contemporânea reflecte, portanto, – ainda – a história da arte conhecida, mas em que condições! Sherrie Levine pertence à geração dos artistas nova-iorquinos chamados simulacionistas* (porque citavam Jean Baudrillard, o autor de *Simulacres et Stimulation*). Quando, no início dos anos 80, se via pela primeira vez uma das suas obras, podia julgar-se ser vítima de uma alucinação. A sua assinatura figurava em baixo de imagens bem conhecidas de Walker Evans, Giorgio Morandi, Piet Mondrian, etc. O artista comparou a sua actividade com a de Bouvard e Pécuchet. «O mundo está tão cheio, que se asfixia... Apenas podemos imitar um gesto sempre anterior... O plagiário, que sucede ao pintor, não carrega em si paixões... mas antes essa imensa

enciclopédia em que busca referências.» E esta repetição tem uma explicação: «Já não podemos teimar nesse optimismo ingénuo, que acreditava que a arte podia mudar os sistemas políticos – uma aspiração partilhada por inúmeros projectos modernistas.»

Quando o tempo se imobiliza

O tempo suspenso, se assim se ousa dizer, levou algum tempo a imobilizar-se. Como bom filósofo marxista, Arnold Hauser descreveu os impressionistas como jovens citadinos, levados a coligar-se contra um público hostil. Mas salientou, igualmente, o papel que, neste contexto, incumbe ao indivíduo. Digamos que ele atribui aos impressionistas a presciência da descoberta duchampiana, a do olhar formador: «Um mundo, em que os fenómenos estão em permanente estado de fluxo e de transição, produz uma impressão de *continuum* no qual tudo se funde e não comporta outras diferenças, que não os diversos pontos de vista do espectador. Uma arte em concordância com um tal mundo não sublinhará a natureza momentânea e transitória dos fenómenos, não verá unicamente no homem a medida de todas as coisas, mas buscará o critério de verdade no "hic et nunc" do indivíduo.» No nosso mundo de hoje, onde a circulação acelerada das imagens «produz uma impressão de *continuum*», onde se misturam imagens vindas do fundo da história e imagens actuais, já não existe um «critério de verdade», para distinguir o original da reprodução. Esta não tem menos sentido do que aquele, porque, declara Sherrie Levine, deduzindo todas as consequências da lei enunciada por Duchamp: «O significado de uma obra reside não na sua origem, mas na sua destinação. O espectador deve nascer às custas do pintor.» A obra de arte está em órbita, só o indivíduo que convoca a sua imagem no seu écran pessoal, capta o seu sentido.

Comparando o impressionismo com a obra de Proust, para quem a vida se desenrola na memória, Hauser conclui: «O tempo não é mais o princípio de dissolução e de destruição [...], é antes a forma sob a qual tomamos posse da nossa vida espiritual [...]. Tornamo-nos no que somos não apenas no tempo, mas pelo tempo.» Nos anos 50, Rosenberg não está muito distante desta filosofia, quando defende a ideia, a propósito do *action painting*, de que a tela é uma «arena», que o que conta é a acção que aí tem lugar durante o tempo da sua execução, mais do que a imagem que daí resulta, e que ele vê nessa acção a oportunidade para o pintor de uma «criação sua». Diga-se de passagem, que é bem possível que alguns quadros tenham funcionado como esses écrans de televisão ou de computador (e antes destes serem inventados), nos quais o arquitecto e ensaísta Paul Virilio, astuto analista das novas tecnologias, diz que «o tempo emerge».

Como há sempre um momento na arte do século XX, em que um princípio se radicaliza encontrando a sua aplicação literal, logo se vão, com efeito, constituir obras, num processo de

destruição. É o caso das «cóleras» de Arman, feitas de pedaços de um violino, de um piano, ou mesmo de móveis de um apartamento inteiro, violentamente destruídos pelo artista. Evidentemente, o público pode, igualmente, participar na destruição: em 1971, Robert Morris instala na Tate Gallery de Londres construções feitas para serem pisadas, escaladas, etc. Em poucos dias, não se tendo os visitantes privado da experiência, a instalação ficou destruída e a exposição encerrada. Os responsáveis do museu reabriram-na, substituindo a parte destruída por outras obras mais antigas do artista, provocando, assim, o descontentamento deste último. Mantida encerrada, a exposição teria tornado explícito o facto de que Morris assumia a destruição e a integrava na sua obra.

Em 1965, Gillo Dorfles, crítico de arte e estético, começava um livro, *Mythes et Rites d'aujourd'hui*, por estas linhas: «Um dos mais singulares aspectos do momento histórico que atravessamos, reside, provavelmente, no facto de "se julgar histórico" e se preocupar mais com o presente do que com o passado, como se a história começasse unicamente quando o seu curso já terminou, quando o seu estudo já não pode definir-se como tal.» Não se julgaria já ler uma dessas descrições do «final da história», típicas do pensamento pós-moderno?

No momento em que Dorfles escreve, a arte, como vimos, já não busca os seus modelos no passado, mas no presente, a «mitologização» de Marylin por Warhol substitui o mito da *Vénus*.

Depois disso, a situação coagulou ainda mais. Já não nos encontramos no acto de romper com o passado, o que era ainda o caso de Warhol, quando declarava frequentar, em Florença, mais os *fast-foods* do que os museus (versão suave, sociável, do manifesto do futurismo, em que Filippo Marinetti, em 1990, proclamava: «Queremos demolir os museus»). A ruptura está consumada e o passado é, a partir de agora, um espectáculo que se pode observar como qualquer outro, sem veneração ou antipatia particular. O título da obra de Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte (O Fim da História da Arte)*, publicada em 1983, perturbou numerosos espíritos. O historiador entendia com isso, que a criação contemporânea tinha deixado de se definir no quadro de uma relação contraditória com a arte do passado; arte antiga e arte moderna são, uma e outra, tradições e já não «testemunhos antagónicos».

Assim, o nosso presente alargado, absorve o passado. Ele absorve-o numa história, de que estamos a tal ponto desligados, que ela se torna num armazém de acessórios onde pudemos procurar na desordem.

Este presente chama a si, igualmente, o futuro; como diz ainda Dorfles, hipoteca-o. Nós compramos a crédito, para gozar imediatamente daquilo que possuíremos amanhã. Ao mesmo tempo, nós detemos esse futuro; uma vez que vivemos já a história (uma vez que, entre outras coisas, os museus de arte contemporânea fixam já a sua imagem para as gerações vindouras), esta não nos reserva mais surpresas, não abre mais perspectivas desconhecidas.

Uma questão de palavras

Uma das primeiras exposições *pop*, em 1956 em Londres, intitulava-se *This Is Tomorrow* («Eis o amanhã»). A caça ao futuro começava. Quarenta anos mais tarde, críticos e teóricos fazem um ligeiro desvio: fala-se apenas de «pós-modernidade». Germano Celant, crítico pioneiro associado à arte *povera*, forjou seguidamente o termo de «inexpressionismo», para caracterizar o trabalho de uma nova geração de artistas. Fez dele o título de um livro, que subintitulou, um tanto laboriosamente como, *L'Art au-delà de l'ère postmoderne*. Para considerar o presente, Arthur Danto toma como referência uma obra de Warhol, datando de 1964 e intitula a sua recolha de ensaios como *Beyond the Brillo Box* («Para lá da *Caixa Brillo*»). Será porque não nos sabemos mais projectar no futuro, que temos tanta dificuldade em nomear o presente de outra forma, que não por referência ao passado?

O artista Philippe Thomas resumiu perfeitamente esta situação, em que a história está hipotecada – porque já participámos todos dela. A partir de 1987, havia-se eclipsado por detrás de uma pessoa moral, uma agência chamada significativamente, Os *Ready-Made* pertencem a toda a gente. Quando, por ocasião das manifestações desta agência, alguém adquiria uma obra, esse alguém tornava-se automaticamente no seu signatário. É assim que, hoje, se encontra o nome de diferentes coleccionadores em reproduções, em livros e revistas, e não o de Philippe

Thomas. Em 1988, a agência editou um cartaz propondo a seguinte fórmula: «História da arte procura personagens... não espere por amanhã para entrar na história.» A imagem representava uma fila incompleta de grossos livros de arte, cada qual convidando a imaginar o seu próprio nome no verso de um novo livro, ao lado daqueles onde se lia já, justamente, *pop art* e Warhol.

Mais lapidar, a americana Barbara Kruger, cuja obra consiste numa distorção de *slogans* publicitários, lança: «*You make history when you do business*» («Você faz história, quando faz negócios»). No decurso dos anos 80, o mercado da arte contemporânea ganhou ímpeto. O fenómeno foi espectacular e atraiu a atenção do grande público. Este pequeno livro, ele próprio, que se situa numa colecção generalista, é talvez uma consequência distante disso. Convém, de facto, explicar, hoje, uma forma de arte, que foi apresentada ao público de um modo brutal. Antes mesmo de se poder considerar as obras através das razões profundas que as fizeram nascer, impunha-se desde logo olhá-las, mitificadas pelas fabulosas somas de dinheiro que eram consideradas representar. Assim, é necessário corrigir, também, as distorções, que geraram a especulação e a mediatização.

Sobrevalorizações

Um dos principais lugares comuns a recusar é o seguinte: a arte concebida no tempo dos vanguardistas puros e duros – se é que existiu

alguma vez uma idade de ouro, ou melhor uma idade de bronze, dos vanguardistas –, teria sido recuperada pela sociedade do lucro. Se se considerar, como defendi o seu princípio, que a arte é um motor da sociedade e não simplesmente o seu pálido reflexo, é preciso, então, reconhecer, que a arte pode ter uma parte de responsabilidade em fenómenos, de que acaba por ser – o que não se trata de negar – a vítima. De facto, o mercado da arte contemporânea, tal como eclodiu nas mãos dos *golden boys* e tal como, aliás, evoluiu de seguida, com a recessão, é o epifenómeno da transformação que se operou na nossa consciência do tempo, transformação para a qual, como acabámos de ver, a arte contribuiu consideravelmente.

O mercado da arte aposta no que acredita serem os valores artísticos de amanhã. Se o amanhã já existe, se a história se escreve já hoje, então não se vê, por que razão esses valores não poderiam ser imediatamente reconhecidos. Obras de jovens artistas eram, assim, adquiridas nas galerias, depois muito rapidamente revendidas, nomeadamente em venda pública. As vendas por licitação são normalmente consideradas como o meio de verificar uma cotação. Sendo o público que corria a estas vendas bruscamente bastante mais numeroso, o preço das obras podia, com efeito, subir consideravelmente em poucas semanas.

Não há inflação, sem deflação. A que se seguiu, inscreveu-se, sem sombra de dúvida, numa crise económica mais vasta – assim como

as cotações tinham subido, enquadradas numa expansão económica geral –, mas não é impossível que ela tinha sido agravada pelo sentimento de se viver num presente que se alarga e ao qual não sucederá nenhum futuro. Neste caso, para quê especular?

Durante todo o tempo em que os preços subiram, não faltaram pessoas sensatas para denunciar a histeria do mercado. Esquecia-se que, dez anos antes, se havia verificado uma outra corrida louca, a das vanguardas, elas próprias tendo-se sucedido umas às outras, a um ritmo desenfreado. De facto, a histeria mercantil dos anos 80 sucedia à sobrevalorização vanguardista dos anos 70, à sobrevalorização dos «ismos», como se dizia então.

Mais exactamente, na segunda metade dos anos 60 e até meados do decénio seguinte, os apreciadores só tinham uma queixa – de crianças mimadas – a fazer: havia vanguardas a mais! Mal se entusiasmavam por uma, logo outra surgia, pretendendo desqualificar a precedente. Ora, quando o *antiform* atacava a rigidez do minimalismo ou os *earthworks** transportavam a sua experiência para a natureza, ou quando a arte sociológica* pretendia adicionar à arte conceptual uma dimensão que lhe faltava, a lógica em que inscreviam todos estes movimentos era a lógica, acelerada, da teleologia moderna. Uma verdade brilhava algures, no fim do caminho e cada vanguarda marcava uma etapa que se aproximava.

De repente, pareceu que se disse: «Chega!» Certamente, houveram sinais anunciadores, mas foi sobretudo e simbolicamente na abertura do

decénio, em 1980, no quadro de uma secção denominada *Aperto*, reservada à nova geração pela Bienal de Veneza, que se viram chegar jovens artistas menos empenhados em fazer recuar os limites da obra de arte, do que em redescobrir formas comprovadas, menos inclinados em fazer de aprendizes de feiticeiro, do que em fazer as pazes com o ofício de pintor. Acreditou-se, então, numa restauração. Na medida em que as revoluções formais tinham sido equiparadas às ideologias revolucionários, a sua suspensão surgia como uma consequência da crítica dessas ideologias e da perturbação das sociedades a que tinha servido de fundamento.

Mas o fenómeno era complexo. Se esta nova pintura se referia ao passado, ela reabilitava, sobretudo, correntes da modernidade que haviam sido menosprezadas, afastadas do eixo dominante. Assim, os pintores alemães afirmavam-se na filiação do expressionismo do início do século, enquanto os italianos da transvanguarda* seguiam o exemplo de De Chirico e do Novecento, que haviam combinado de forma ambígua tradição e modernidade. Mais, percebeu-se rapidamente, que este «retorno à pintura» não impedia o aparecimento de outras tendências – como o simulacionismo, atrás evocado –, que, quanto a elas, recusavam colocar entre parênteses as vanguardas e tomavam o lugar do minimalismo e da arte conceptual, ou continuavam a explorar os recursos do objecto *ready-made*. Os anos 70 tinham conhecido a sobrevalorização dos «ismos», os anos 80 assistiam ao

florescimento simultâneo dos estilos «neo». Operou-se no domínio da criação, um fenómeno comparável ao referido por Paul Virilio no domínio das comunicações. Uma aceleração intensa produz uma inércia. O passageiro de um avião que liga em poucas horas os antípodas, é constrangido a uma quase-imobilidade no seu lugar. O meio da arte arrastado pela fuga em diante das vanguardas, acabou por se estabilizar a um ritmo de cruzeiro, que admite todas as tendências ao mesmo tempo.

O crítico Achille Bonito-Oliva, promotor da transvanguarda, defendeu essa sincronia. Condenando o «darwinismo» das vanguardas (a ideia de que elas se encadeavam umas nas outras e progrediam no conhecimento da arte), ele exaltou o modelo do «traidor»: o artista tem o direito de passar de uma verdade da arte a outra, e mesmo combiná-las. Face a Bonito-Oliva, Germano Celant denunciou, pelo contrário, o que definiu como o «contemporanismo», desaparecimento do contemporâneo em favor de um «hipercontemporâneo». Pode acrescentar-se, diante da sua longa lista de «neos» (neomaneirismo, neofauvismo, neo-expressionismo, *new image painting*, neogeo, etc.), responsáveis por essa contracção do tempo, que estes últimos surgiram sob o impulso das vanguardas, como se a sobrevalorização que estas travavam entre si, tivesse atingido a estrutura interna de cada uma.

O sucesso de Anselm Kiefer, um dos representantes do neo-expressionismo, não deriva unicamente do facto dele ter feito ressurgir

temas e imagens profundamente enraizados na cultura germânica e, logo, satisfazendo um gosto pela nostalgia. Este sucesso tem igualmente a ver, com o facto do pintor acompanhar a sua prática com fotografias e com a produção de livros, que se aproximam dos métodos conceptuais. Assim, ele tem o papel de uma espécie de «clássico-moderno», que soube, contudo, registar os avanços dos vanguardistas. A sua arte teria algo mais além do expressionismo e da arte conceptual, uma vez que permite que um modelo histórico perdure numa forma mais contemporânea, ao mesmo tempo que essa forma contemporânea beneficia da aura do modelo histórico.

Em relação aos primeiros e austeros exemplos da arte conceptual, o neoconceptualismo traria, também ele, algo mais. A uma arte que visava «a desmaterialização da obra de arte» (para retomar o título de uma obra de referência, devida à crítica Lucy Lippard), ela acrescenta frequentemente... a sedução de um objecto belo! Para tal, ela inspira-se, aliás, na estética *pop*, que era denunciada por alguns conceptuais. As obras de Barbara Kruger, pelo seu conteúdo textual e pela consciência social a que fazem apelo, fazem pensar na arte conceptual. Mas a paginação dos textos – Kruger foi grafista – sobre bandas vermelhas, contrastando eficazmente com grandes fotografias a preto e branco, confere-lhe uma força de atracção, que é a das primeiras páginas da imprensa sensacionista. Também a sua função é ambivalente. A artista

subscreveu uma imagem, onde se pode ler: «*I shop therefore I am*» («Compro, logo existo»), impresso nos sacos de uma loja de decoração espanhola da moda, Vinçon. Compreende-se em que é que este eclectismo, constituiu um terreno ideal para o desenvolvimento do mercado da arte. Os mesmos objectos podiam responder a gostos, ou mesmo a opiniões, muito diversos e todos os géneros podiam coexistir sem se excluírem.

Topologia

Ao tempo que se imobiliza corresponde um meio estagnado. Ainda que os grandes encontros (Documenta, de quatro ou cinco em cinco anos em Cassel na Alemanha, a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo, as Bienais, mais recentes, de Istambul e de Joanesburgo, as feiras de arte de Basileia, Colónia, Paris, Madrid, Chicago, Berlim...) atraiam sempre um público numeroso, o meio da arte no seu conjunto deixa-se polarizar bastante menos do que antes por focos, que foram frequentemente, como no caso de Nova Iorque, tanto económicos como criativos. E se este meio se prende ainda a alguma polémica, é infinitamente com menos furor combativo do que no tempo das vanguardas.

A história linear em que estas últimas se inscreviam, hierarquizava os homens, os objectos e os acontecimentos. Na coluna que formava uma geração, nem todos desempenhavam o

mesmo papel para a conduzir à Terra Prometida, e podiam mesmo encontrar-se maus sujeitos susceptíveis de a entravar ou de a desviar, de onde a prática da exclusão, nos surrealistas é exemplo. Mas quando a história já não comanda o presente, nem tão pouco o futuro a orienta, então a coluna pode muito bem dissipar-se na natureza. O meio da arte, hoje, é um meio atomizado. Acontece à saída de uma exposição ou de uma feira de arte, onde o número de expositores e a variedade das suas obras são vertiginosos, velhos apreciadores a suspirarem: no seu tempo, não havia tantos artistas. Gombrich dá-lhes a sua explicação: «Hoje, a diversidade das opiniões críticas, dá a um maior número de artistas uma oportunidade de serem reconhecidos.»

Por um efeito de sinédoque que se percebe – é difícil distinguir um átomo de outro átomo, de tal forma parecem formar um campo unido ao justaporem-se indefinidamente –, o espaço da arte contemporânea é um espaço elástico, onde o microcosmos se torna macrocosmos e inversamente. Passa-se de universos extremamente pessoais, muitas vezes confinados, a conglomerados de todos esses universos em exposições, que, cada vez mais, juntam artistas que representam todas as civilizações.

Soberania do artista

Neste panorama alargado, o apreciador de arte reconhece uma configuração, que ele conhece bem. Há muito, que ele admite o «direito à diferença» de cada artista. Precisamente, desde que os *ready-made* de Duchamp se tornaram na obsidiante referência das novas gerações. Na escolha dos seus objectos, Duchamp deu provas da mais total arbitrariedade, pretendendo mesmo seleccionar apenas aqueles que o deixavam indiferente, para que nenhuma motivação subjectiva falseasse essa arbitrariedade. Desta soberania, todo o artista surgido depois dele pode reclamar-se. De onde resultam uma quantidade de obras, regidas por leis decretadas pelo artista e por mais ninguém. Resumindo, este trabalha no seu canto e os apreciadores têm a liberdade de se imiscuirem nesse canto. O artista constrói a sua obra como um mundo em si, no interior do qual circulam símbolos definidos por ele próprio.

Estes símbolos podem conhecer um elevado nível de desenvolvimento e de complexidade. De 1968 a 1993, a obra de Jean-Pierre Raynaud, elaborada a partir de um alfabeto formal bastante identificável e combinável (um vaso de flores pintado de vermelho, azulejos de faiança branca...), teve o seu centro activo, no sentido próprio e figurado, na casa que o artista havia concebido para seu uso, construída e transformada sucessivamente e onde, a partir de certa altura, deixa de admitir visitantes. Finalmente, ele organizou a destruição da casa, de onde resultaram, aliás, novas obras... Segundo um modo mais paródico, Zush fundou o Evrugo, um Estado fictício dirigido por ministros e que emite notas bancárias e selos postais, etc.

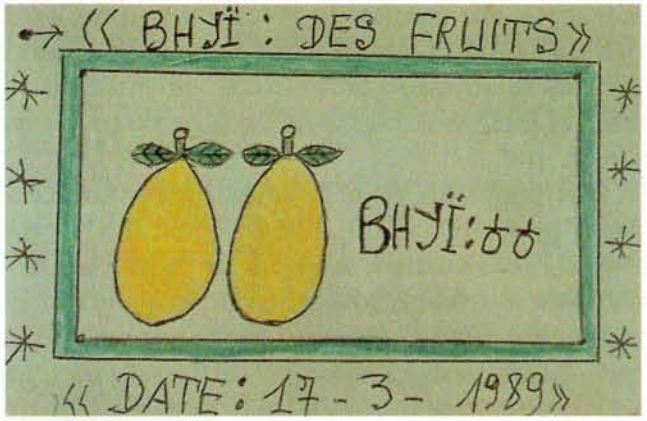
As suas obras gráficas juntam às personagens provenientes deste universo uma escrita inventada e os seus títulos são enunciados numa língua de que não existe dicionário *(Ovrud derad* ou *Evrugi omorena).*

Dentro de um espírito que joga, antes de mais, com a ideia de que o seu mundo singular poderia integrar-se na sociedade, alguns artistas mais jovens tomam como modelo a empresa comercial. A obra de Fabrice Hybert não reside tanto nos «produtos» distribuídos por uma SARL, cujos estatutos ele efectivamente destituiu (designando-a como UR, Unlimited Responsibility), do que no próprio funcionamento dessa empresa: *import-export*, exposição onde todos os objectos são postos à venda, como num grande armazém, etc. Como estes universos são autónomos, não se ousa dizer que se ligam a uma tradição, mas um certo número deles inscrevem-se na sequência de utopias bastante específicas da modernidade.

Quando Szeemann organizou a Documenta 5 em 1972, ele consagrou uma secção a uma tendência, que designou por uma fórmula paradoxal, mas tão pertinente, que foi frequentemente retomada seguidamente, a de «mitologias individuais». No século XX, as mitologias já não fundam as crenças da comunidade, elas exprimem as obsessões dos indivíduos. Christian Boltanski era, então, o artista exemplar das mitologias individuais. Entregava-se a ocupações, cujo significado parecia tanto mais privado, porquanto eram, à primeira vista, insignificantes – fabricação de rolos de trapos, escultura de pedaços de açúcar – ou ainda, coleccionava as mais ínfimas relíquias de uma história familiar, velhas fotografias de férias e mechas de cabelo.

Um pequeno objecto enfaixado não constitui, à primeira vista, uma obra de arte para todos. No entanto, alguns podem deixar-se comover, ao recordar-se das suas próprias bricolages de criança ou ao reconhecer a dedicação com que, à mesa, amassam o miolo de pão. Mas outros artistas levaram tão longe a arbitrariedade do código, que este já não se baseia na realidade dos objectos, que submetem ao nosso olhar. Joseph Beuys era um outro convidado das *Mitologias individuais*. As suas obras baseiam-se num sistema de símbolos preciso e complicado, ligado aos objectos, que o incarnam por meio de uma lógica tão pessoal ao artista, que quem não conhecer a chave não verá, certamente, senão aquilo que o artista dá a ver. Considerando que este explica uma das suas esculturas de feltro cinzento e pesado, como sendo a representação de «um mundo claro, luminoso, supra-sensível e espiritual», compreende-se por que razão os comissários da sua retrospectiva, em 1994 no Centro Georges-Pompidou, juntaram às obras grandes cartazes, que, através de textos e citações, guiavam a compreensão do visitante.

As vanguardas surgidas no final dos anos 60, são frequentemente evocadas como as «últimas vanguardas». Elas distinguem-se, contudo,



Frédéric Bruly Bouabré,
***Alfabeto nacional da Costa do Marfim*, 1988/1989**

O artista da Costa do Marfim foi revelado ao público europeu pela exposição «Mágicos da Terra» (Magiciens de la Terre).

Lápis de cor e esferográfica /cartão, 10 x 15,5 cm, série de 448 desenhos
Col. particular. © C. Postel

daquelas que as precedem, por essa evidenciação das singularidades. *Land art*, arte conceptual ou mitologias individuais constituem tendências com características específicas, mas os seus protagonistas não tiverem de se submeter a imposições. Também não se alinharam por detrás de líderes ou de teóricos. Celant não regulamentou a arte *povera*, do modo como Greenberg havia dominado autoritariamente a cena da abstracção formalista nos anos 60.

Universalidade

A diversidade interna dessas tendências teve como corolário, o fazer admitir a diversidade do campo da criação em geral. Assim, é a partir do reconhecimento destas vanguardas «liberais», que se começa a considerar a heterogeneidade dos estilos contemporâneos e, mesmo, a abrir-se a estilos que, pertencendo a outras histórias que não a da modernidade ocidental, pareciam relevar de uma outra temporalidade. A mesma Documenta 5, que fez ganhar consciência das mitologias individuais, operou um fabuloso recenseamento de todas as imagens do mundo. Ela abarcou toda a vanguarda ocidental desde o hiperrealismo à arte conceptual e à *body art*, integrando, ao mesmo tempo, a arte bruta* e os desenhos de criança, a arte popular, o *kitsch* e a banda desenhada, a iconografia religiosa, a pornografia, a propaganda política, etc. Só os realismos soviético e chinês não figuravam, não por terem sido esquecidos ou menosprezados pelos organizadores, mas porque a União Soviética e a China, temendo a mistura, haviam recusado o convite.

Assim, antes mesmo de se impor um igualitarismo pós-moderno, uma visão mundial e global da arte tinha começado a emergir. A sua expressão mais conseguida, foi a exposição dos *Mágicos da Terra (Magiciens de la Terre)*, organizada pelo Centro Georges-Pompidou em 1989, que permitiu ver, na mesma perspectiva do Grande Halle de la Villette, as pinturas de areia de Joe Ben Jr,

índio navajo, os caixões esculpidos em forma de lagosta ou de Mercedes do ganês Kane Kwei e uma pintura mural do inglês Richard Long, um dos principais representantes da *land art*.

De uma certa forma, a exposição fazia emergir o universalismo com que haviam sonhado as vanguardas históricas, com esta diferença importante contudo: já não se tratava de ligar os artistas à forma de arte mais avançada, tal como Marinetti, nos primeiros anos do século, havia semeado as sementes do futurismo através de toda a Europa, mas, pelo contrário, de mostrar as interferências entre a modernidade e práticas tradicionais, rituais ou consideradas como primitivas. Jackson Pollock, que realizava os seus *drippings*, deixando escorrer a cor por baixo das suas telas pousadas no chão, tinha observado as pinturas de areia dos índios. Richard Long, que aplica nas paredes as suas mãos previamente mergulhadas na lama, não se inspirará de certa forma em práticas muito antigas?

Individualidade

Finalmente, correndo o risco de cair em considerações mais terra a terra, salientemos que a prosperidade dos anos 80 completou este alargamento do campo artístico. A capacidade do mercado, a disponibilidade da instituição, dividiram os interesses. Os artistas já não sentiam a necessidade de reunirem as suas forças, para se impor socialmente. Também não é

impossível, que este período tenha gerado uma desafeição por parte dos intelectuais. Mercantilismo e institucionalização puderam desencorajar aqueles que procuram estruturar a criação através de uma teorização.

Durante séculos, um artista principiante defrontava-se com o olhar dos seus mestres, dos seus condiscípulos, dos seus amigos escritores e poetas, antes de encontrar o olhar dos apreciadores. Já não é esse o caso hoje, em que os circuitos de difusão se apossam muito cedo das obras e contornam o juízo dos pares. Ora, a disseminação destas instâncias de consagração é, tanto como o eclectismo estilístico atrás descrito, uma causa do processo de atomização. Por um lado, há mais espaços de exposição, colecções públicas, livros e revistas consagrados à arte contemporânea, do que alguma vez houve. Por outro, conservadores, compradores e críticos, e todos os profissionais que ocupam as inúmeras funções intermédias criadas pela indústria cultural, dispõem de tanta amplitude para escolher os artistas, como um artista para escolher os seus materiais. Todo este mundo se organiza em redes. Estas redes observam-se, situam-se e situam as outras numa escala, que vai da mais tradicionalista à mais vanguardista, mas já não são senão a onda de choque muito longínquo das lutas e das rupturas que marcaram os primórdios da modernidade. *Grosso modo*, reina agora uma coexistência pacífica, em parte garantida, aliás, pela relativa estanquicidade das redes.

A pirâmide que culmina no poder do director de um grande museu ou de um «trust» de compradores, é corroída pelas térmites dos pequenos poderes locais – que são, por vezes, contrapoderes. No auge da euforia do mercado, o casamento (depois rompido) da directora de uma galeria nova-iorquina em voga, Mary Boone, com um importante negociante de Colónia, Michael Werner, estabeleceu a partir de um benefício, simbólico e romântico, uma aliança, esta económica, que assegurava a supremacia da rede anglo-saxónica.

Durante esse período, na sua galeria instalada como um ovni em Chagny, Saône-et-Loire, com cinco mil habitantes, Pietro Sparta dava-se tão bem, que conseguia apresentar artistas reputados na cena internacional, encantados por respirar aí um ar menos confinado do que aquele dos circuitos hiperprofissionalizados. Evidentemente, ao lado de Mary Boone ou de Michael Werner, Sparta não tem, financeiramente, o mesmo peso, mas não se pode dizer que as crónicas foquem menos a sua acção, do que aquela dos seus poderosos homólogos. Tanto mais que, ao trabalhar com artistas como Mario Merz, figura da arte *povera*, ele se consagrava a uma concepção da arte própria das vanguardas dos anos 70, enquanto o casal germano-americano impunha uma nova pintura americana (Eric Fischl, David Salle, Julian Schnabel) e um neo-expressionismo alemão (Georg Baselitz, Jorg Immendorff), que, em princípio, se opunham a essa concepção. Comparar

Jörg Immendorff, *Café de Flore*, 1990/1991

Os quadros de Immendorff são como cenas de teatro onde se cruzam os amigos do pintor, os seus condiscípulos e os seus compradores, alguns célebres directores de museu e mesmo grandes figuras da história da arte.

Óleo/tela, 300 x 400 cm.
Com autorização da galeria Michael Werner, New York e Colónia

estes dois tipos de negociantes tão distantes um do outro é, pois, pertinente, do ponto de vista estético.

O Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque é o museu mais prestigiado do mundo e Jasper Johns o artista vivo mais caro (uma das suas obras foi arrebatada, em 1988, por dezassete

milhões de dólares). É certo, que ele é antes de mais um grande artista. Quando o MoMA lhe presta homenagem, em 1996, consagrando-lhe pela segunda vez uma retrospectiva, o que jamais se tinha visto para um artista vivo, o acontecimento é importante, mas a sua influência relativa.

Existe com efeito, hoje, um enorme número de centros artísticos em todo o mundo, onde é certo Johns é estimado, mas onde se preferirá, de longe, interessar-se por outros artistas, como o americano Paul McCarthy, desconhecido do grande público, autor de *performances* e de encenações sexuais extremamente provocantes e que uma renovação da arte corporal coloca à boca de cena. As redes são demasiado numerosas e demasiado ramificadas, para que um poder hegemónico se imponha.

Pluralidade

Além disso, artistas e apreciadores, que desde sempre formam uma das comunidades mais móveis que existem, são agora levados a percorrer o planeta de parte a parte. A Coreia, que criou em Kwangiu uma bienal internacional, torna-se num destino ao mesmo nível dos Estados Unidos ou da Alemanha. Mas preparam-se, igualmente, ateliers e galerias associativas, em Glasgow ou Liverpool, quando subitamente a Escócia surge como um reservatório de energia criativa. Depois, voa-se até Moscovo ou Varsóvia

para um simpósio, porque é preciso contar também com o potencial dos antigos países comunistas. Assim, a fundação Soros – que tem o nome do seu criador, um rico homem de negócios americano de origem húngara – espalhou pelas capitais da Europa oriental centros de arte dinâmicos.

O alcance cultural das actividades à margem dos grandes circuitos comerciais não deve ser negligenciado, sobretudo depois que o modelo capitalista, ou seja lá o que for, já não traz tantas ilusões! Por um lado, a permeabilidade do meio da arte, oferece áqueles que vivem nessas margens, um meio raro de comunicação a um nível internacional. Por outro, e em particular depois dos excessos dos anos 80, existe, nos países melhor equipados culturalmente, uma nítida tendência para desviar a curiosidade para produções que, justamente, escaparam à lógica mercantil.

À disseminação institucional corresponde, no mínimo, uma desconcertante pluralidade dos modos de selecção. Em *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, o sociólogo Raymonde Moulin publicou a lista dos artistas, de que, em França, os Fundos regionais de arte contemporânea (Frac) adquirem maior número de obras entre 1982 e 1985. Significativamente... essa lista não faz qualquer sentido! Encontramos aí, lado a lado, Sol LeWitt, artista «minimalista» muito solicitado internacionalmente, e Olivier Debré, cujo paisagismo abstracto não está, então, particularmente na moda. À cabeça da lista figura

Antonio Saura, pintor que não beneficiou de qualquer exposição importante num museu francês, o que é, aliás, de lamentar. O canal oficial não é, portanto, mais rectilíneo do que o das galerias privadas. Nas últimas páginas do seu livro, Raymonde Moulin reconhece que não destaca da sua investigação rigorosa, nada melhor do que uma não-lei. Ela retoma as palavras de um negociante, que afirma que há «tantos mercados, quantos artistas» e acrescenta: «Seria muito natural avançar a hipótese, de que há tantas carreiras e modos de vida, quantas biografias.»

O museu enquanto obra de arte

No espaço elástico da arte contemporânea, o movimento gerado pelo museu é, simultaneamente, centrípeto e centrífugo. Centrípeto, porque o museu se vê assumir a responsabilidade de obras que sujam e que são demasiado ameaçadoras para um apartamento burguês, ou daquelas, efémeras, que são dificilmente integráveis num património familiar, ao ponto de se falar de uma «arte para museus». (Acontece, aliás, que os particulares mais audaciosos que coleccionam este género de obras, e que possuem os meios financeiros para o fazer, adaptam um espaço específico, que se assemelha ao espaço neutro e funcional de um museu, como o da colecção Saatchi, em Londres, tornada pública.)

Frank Stella, *Fladrine*, 1994

A obra de Stella já não pertence, propriamente dito, às categorias da pintura e da escultura; ela invade progressivamente o espaço arquitectónico.

Acrílico/tela, 335 x 731,5 cm.
© ADAGP, Paris, 1997.
Galerie Daniel Templon, Paris.
© S. Sloman

Mas o museu não é, contudo, um receptáculo inerte. O seu papel consiste, também, em organizar o que se apresenta na mais completa desordem e fixar o que é instável. Porque não são apenas as matérias, mas também os significados que são volúveis. A garrafa de *Coca-Cola* é talvez «aquilo que nós somos», mas debater-nos-emos eternamente para saber se ela é uma imagem valorizante ou desvalorizante de nós próprios; o debate prosseguirá interminavelmente entre aqueles que vêem na *pop art* uma apologia da sociedade e aqueles que vêem nela uma crítica.

Quanto à abstracção, uma das suas principais funções é criar, manter, relançar aporias visuais, isto é, por definição, efeitos que assombram a razão. Frank Stella pode, assim, perfeitamente dar a ilusão de um plano e impor um ponto de vista único, por meio de uma construção tridimensional complicada, assim como pode, num plano real, sobrepor motivos, de que é impossível determinar quais estão à frente e quais atrás. «Pensar na pintura, diz ele, é talvez como saltar ao eixo em duas direcções diferentes.» A arte que desconstrói as formas, desconstrói também o sentido. De onde o cuidado cada vez mais sofisticado que os conservadores aplicam ao posicionamento das obras para, pelo menos, as fazer «dialogar» entre si. De onde a ambição dos comissários, que elaboram as suas exposições temáticas como se se tratassem de «discursos».

Os historiadores dos tempos vindouros continuarão, provavelmente, a identificar a «arte contemporânea» com o período do final do século XX; eles terão dificuldade, contudo, em classificá-la como um estilo, como o rococó caracteriza a primeira metade do século XVIII. Em contrapartida, terão um pouco mais de visão sobre a arquitectura dos museus. Neste domínio pelo menos, verão que existia a preocupação do que podia ser a «boa forma». Para muitos destes museus de arte moderna e contemporânea, a maior parte construídos nos anos 60 e 80, recorreu-se a arquitectos reputados: Renzo Piano

e Richard Rogers para o Centro Georges-Pompidou, Norman Foster em Nimes, Hans Hollein em Mönchengladbach na Alemanha, Arata Isozaki em Los Angeles, Mario Botta em São Francisco, Richard Meier em Barcelona, Aldo Rossi em Maastricht e Memphis em Groningue, nos Países Baixos... No entanto, em cada caso, houve sempre debates. A arquitectura foi capaz de valorizar as obras? Ou terá o arquitecto privilegiado a sua expressão pessoal em detrimento de uma visibilidade correcta, de um percurso lógico? Se se espera tanto da arquitectura de museu, não será porque se necessita dela como de uma metáfora para reunir, conter, a antiforma, o «informe», todas as obras proteiformes e outras ainda que são virtuais ou conceptuais?

Posto isto, o historiador Thomas Crow tem igualmente razão, quando explica que o grande «cubo branco» que se impôs nos espíritos, senão sempre na realidade construída, como o espaço de exposição ideal, é, na verdade, a réplica institucional desse espaço industrial que tomaram, no final dos anos 60, os artistas de vanguarda e as galerias alternativas, o *loft*, de paredes rectilíneas e sem floreios, simplesmente despido. Assim, numerosos apreciadores consideram que um dos locais melhor adaptados à arte contemporânea é uma antiga fábrica situada em Schaffhausen, na Suíça, onde se podem admirar grandes conjuntos de obras de arte *povera* e de arte «minimalista» da colecção Crex. Muitas obras

foram concebidas deliberadamente, como inadaptadas a um espaço de exposição tradicional. E não é certo que os responsáveis do MoMA, por exemplo, tenham aceite, desde logo, o que aceitava o fatalista Harald Szeeman no seu Kunsthalle de Berna. Mas depois, o MoMA arranjou novos espaços especialmente adaptados para as obras mais contemporâneas.

Por vezes, este mimetismo do museu relativamente às obras traduz-se pela saída do museu para fora dos seus próprios muros – é o movimento centrífugo, que não faz senão seguir o movimento esboçado pelos *happenings* de rua, pelos *earthworks* em pleno campo, pelas telas de *Support-Surface* penduradas nas árvores. Em 1969, era necessária a personalidade independente de Seth Siegelaub para inventar um novo ofício, o de organizador de exposições dispersas no tempo e no espaço. Assim, o catálogo da exposição *March 69* testemunha a acção executada em cada dia do mês por um dos artistas participantes, em alguma parte do mundo.

Mas uma vez tendo os museus assimilado este tipo de obras, questionou-se se os elementos que eles acolhiam não seriam como borboletas presas às folhas de um álbum. Organizaram-se, então, passeios entomológicos. Em 1986, Jan Hoet, director do museu de arte moderna de Gand, convidou o público a visitar *Chambres d'amis* (quartos de hóspedes). Era preciso ir, pela cidade, a casa de particulares, até ao seu quarto

de dormir ou mesmo até à sua casa de banho, para aí descobrir as obras expostas no local pelos artistas. A fórmula foi retomada repetidas vezes. Do mesmo modo, a expressão «in situ», empregue por Daniel Buren para designar as suas intervenções, que são de certa forma interpretações do local onde se inserem, fez fortuna. Mas presentemente, muitas obras *in situ*, quer participem na reabilitação de um baldio industrial, quer realcem um programa urbanístico, são menos o resultado de uma iniciativa do artista, do que de um imperativo institucional.

O emblema da arte contemporânea poderia ser um «all over», esse quadro em que toda a superfície é tratada com a mesma importância, em que a composição não é hierarquizada. (O seu modelo é uma pintura de Pollock, em que o *dripping* desenhou em todos os sentidos entrelaçados de cor.) Obras de todos os estilos articulam-se como peças díspares de um *puzzle*, e o *puzzle*, cada vez maior, tende a cobrir toda a superfície terrestre. Ora, esta natureza igualizadora e expansiva da arte contemporânea, conjuga-se com a actualização de uma memória cada vez mais densa.

O modelo antropológico

Não tenho conhecimento de uma história da arte, que vá ao ponto de levar em conta as obras dos pintores de domingo. Contudo, os historia-

dores trabalharam, nestes últimos tempos, para actualizar ou reavaliar, obras até aqui menosprezadas. Sobre o fundo do eclectismo pós-moderno, pesquisas singulares ou inclassificáveis, estilos arcaístas ou académicos, etc., despontam e encontram uma ressonância face à variedade das obras contemporâneas. O historiador Pierre Vaisse, ao examinar as relações entre a administração francesa e os artistas no século XIX, alterou consideravelmente o esquema estabelecido. Ele desmantela, por exemplo, um dos «mitos fundadores» da modernidade. Contrariamente a uma crença bem enraizada, o famoso legado Caillebotte (que forma, hoje, uma parte importante da colecção impressionista do Musée d'Orsay) nunca foi, em momento algum, recusado pela administração. Não há, por um lado, funcionários obtusos que apenas admirem a pintura banal e, por outro, artistas inovadores em ruptura com a sociedade. Acontece haver funcionários esclarecidos, artistas inovadores cujas obras são adquiridas pelo Estado e, também, artistas menos inovadores, mas cuja obra seria de considerar a favor, precisamente, de um ponto de vista menos categórico. A coexistência pacífica dos estilos é válida para o passado, como para o presente.

No leste da Europa, sente-se, bastante mais do que no ocidente, a repercussão da desagregação ideológica. E aí, não são planos violentamente opostos do passado, que é necessário procurar

considerar com a mesma objectividade. Uma nova geração de historiadores e de críticos pretende não ocultar a arte realista-socialista, como se haviam anteriormente apagado as vanguardas. Ao mesmo tempo que se reapropria da memória destas últimas, ela procura reexaminar, igualmente, a arte produzida durante o período comunista. Os artistas Komar e Melamid, nascidos em Moscovo e vivendo hoje em Nova Iorque, deram-se a conhecer com grandes quadros realizados em colaboração, de uma perfeita execução académica, interpretando de forma irónica a imagética estalinista. Komar declarou: «As pessoas perderam as ideias simples e claras sobre o bem e o mal em arte. Talvez o mesmo efeito se verifique na política.»

Não creio, já o disse, que exista uma história dos pintores de domingo. Mas a ficção existe e é devida a um artista, Braco Dimitrijevic. O conceito de pós-historicidade que ele forjou, permite-lhe olhar o passado como um imenso campo de possibilidades. Só o acaso, relata ele numa parábola, fez com que se tenha retido o nome de Leonardo de Vinci, enquanto o de outros pintores de grande talento permaneceu desconhecido. Eis porque começou, no início dos anos 70, a fazer parar os transeuntes na rua para os fotografar e a afixar o seu retrato imensamente ampliado nas fachadas de um edifício (como teria visto provavelmente fazer, durante a sua infância em Sarajevo, com retratos de Tito). Mandou

igualmente fazer bustos em mármore desses desconhecidos e gravar o seu nome no pedestal. Estes desconhecidos não se ficaram pela efémera exposição da sua imagem prometida por Warhol. Com um pouco de avanço relativamente aos coleccionadores de Philippe Thomas, eles tomaram uma opção quanto à história. É certo que a história não se pretende, agora, mais discriminatória do que um «microcaminho».

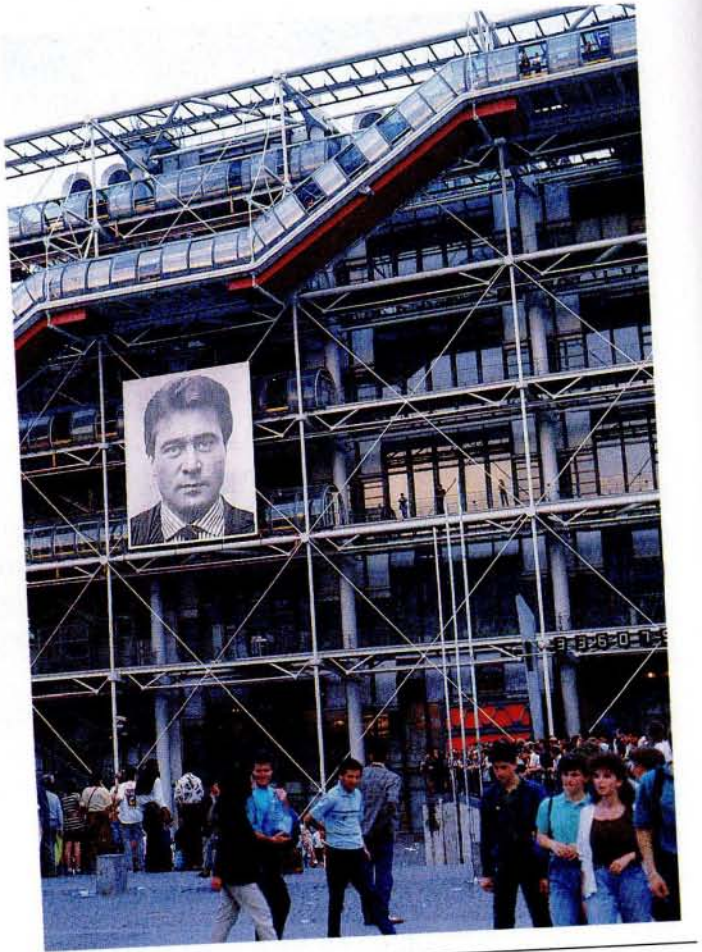
Belting tem, assim, razão quando afirma que os historiadores se tornaram um pouco antropólogos, seguindo nisso o exemplo dos artistas. «A arte contemporânea, diz ele ainda, procura eliminar a fronteira entre a arte e a vida.» (Talvez se recorde, aí, de Rauschenberg, que se situava «no espaço entre a arte e a vida».) Quanto mais as gerações se sucedem, mais se verifica a constatação feita por Gombrich, de «ausência de nicho ecológico normal para a arte na vida do nosso tempo». Paradoxalmente, a arte do século XX, tão empenhada na sua independência, afirmou-a estabelecendo relações ambíguas com múltiplas outras disciplinas e toldando a fronteira entre obra de arte e artefacto.

Uma lógica, certamente, liga a saída para fora do quadro tradicional, à transposição das barreiras sociais e das fronteiras geográficas. Um conservador de museu, Jean-Hubert Martin, percebeu-a, quando foi simultaneamente o organizador da exposição dos *Magiciens de la Terre*

– onde objectos culturais acedendo ao estatuto de obra de arte, correspondiam a obras de vanguarda assombradas por práticas rituais – e da exposição *Art et Pub* (Arte e Publicidade) em 1990, no Centro Georges-Pompidou – onde cartazes publicitários conviviam com a sua contraposição pelas obras de arte – e o responsável por um «gabinete de curiosidades» que, sob os tectos pintados do castelo de Oiron, em Deux-Sèvres, reúne obras contemporâneas, que procuram apresentar-se como monstros naturais ou como enigmáticos instrumentos científicos. A partir da Renascença, a arte tinha progressivamente abandonado os gabinetes de curiosidades, para afirmar a sua especificidade simbólica. O retorno desse modelo de colecção, prova que essa especificidade já não é tão certa.

Consoante o momento, a eliminação da «fronteira entre a arte e a vida» segue vias diferentes. Quando arte e sociedade estão mais em consonância, as idas e vindas fazem-se entre *Art et Pub*, entre *High and Low* (para retomar o título de uma exposição que teve lugar, igualmente em 1990, no MoMA). Em 1960, os *pop* fazem entrar a publicidade no museu; em 1980, os grafitistas, como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, passam das paredes do metro para os expositores das galerias.

Quando a arte toma as suas distâncias em relação à sociedade mercantil, é o inverso que se produz. Em 1970, quantas obras não



Braco Dimitrijevic,
***O passante que encontrei às 15:59*, Paris, 1989**

O rosto de um desconhecido é exposto na fachada do Centro Georges-Pompidou, ao mesmo título do de um artista célebre expondo no museu.

© Archives Braco Dimitrijevic.
Colecção Éric Fabre, Paris

desapareceram, quando, terminada a exposição, se limpou o museu dos materiais que os artistas aí haviam trazido e esses materiais seguiram o seu destino até à lixeira! Vinte e cinco anos mais tarde, essa autodesvalorização da arte perdura sob a forma de uma auto-irrisão e afecta até a personalidade do artista. A tendência é suficientemente nítida para ser teorizada e mesmo para se autorizar de uma genealogia, que Jean-Yves Jouannais faz remontar, por exemplo, até aos incoerentes, esses artistas que, no final do século XIX, organizavam exposições para aí apresentarem obras que eram farsas ou paródias. O crítico reivindica, para os artistas que ele defende, o direito de apregoar uma espécie de «idiotia» subversiva. Como a de Maurizio Cattelan, que «faz de artista», divulgando uma fotografia dele próprio, onde o vemos, com olhar divertido, rebolar-se pelo chão deitando uma enorme língua de fora...

Em conclusão

Uma das principais preocupações da modernidade resume-se na questão: a arte está no objecto que encarna a ideia ou na própria ideia? Poucos artistas terão escapado à tentação do iconoclasmo. Certamente não os dadaístas, nem os conceptuais. Os próprios pintores terão acordado em demonstrar-nos a vulnerabilidade,

ou mesmo a vulgaridade, da tela e do suporte. E qualquer que seja a relação que esses não-objectos, ou esses objectos desconstruídos, ou menosprezados, estabeleçam com o campo social, constata-se uma similitude de resultados. Se, por muito banal que seja a sua matéria ou a sua imagética, o comércio deles se apossa, eles arriscam-se, então, a serem *realmente rebaixados* ao estatuto de objectos mercantis, a não serem mais do que o pretexto de uma circulação económica. Se, em contrapartida, eles conservam o seu estrito estatuto funcional, talvez com o objectivo, justamente, de se esquivar ao mercado, então eles apagam-se, tornam-se, como todo o instrumento, transparentes. Também neste caso, eles dão lugar aos intercâmbios que suscitam. Cattelan faz participar crianças, com os seus livros de escola, numa feira do livro, ou organiza, em torno de um futebol de mesa, um jogo entre uma equipa de futebolistas e uma equipa, reunida por ele, de imigrantes senegaleses, que consegue fazer apoiar por uma conhecida empresa de transportes. Nicolas Bourriaud, que organizou a exposição *Traffic* (em 1996, no Capc, e na qual participava Catellan), defende a ideia de uma «estética relacional» e da «obra de arte como interstício social».

À falta de critérios mais operantes, teóricos americanos utilizaram a noção de «mundo da arte». Uma obra de arte é o que é aceite como tal no seio de um grupo social, que constitui o

«mundo da arte». Se «a obra de arte como interstício social» se generalizasse, é de imaginar que esses teóricos seriam rapidamente ultrapassados. E eu, na minha modesta tentativa de definir a arte contemporânea, seria remetida para o ponto de partida. Assim, deixemos este território decididamente demasiado extenso. Procuremos ganhar altura...

Enquanto a arte moderna havia provocado rupturas,
a arte contemporânea empenha-se, pelo contrário,
em reatar a ligação entre a arte e o público.
A corrida pelo progresso das vanguardas terminou e,
num tempo suspenso, cada obra aplica
a sua própria perspectiva e cada espectador torna-se
num ponto de referência. De onde um campo artístico
que se alarga cada vez mais, mas que se vê,
também, cada vez mais atomizado.

À força de querer aderir ao real,
a arte contemporânea perde-se,
por vezes, nele ou nele se apaga.
Isso acontece, quando pretende realizar literalmente
os programas da modernidade, isto é,
os discursos que acompanham as obras
e menospreza a realidade, muitas vezes contraditória,
dessas próprias obras.

A realização do projecto moderno

Mario Merz
***Isola della Frutta*, 1987**
(página anterior)

Instalação em Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Suíça (colecção Crex).

© Bruno e Eric Bührer, Schaffhausen

GOSTARÍAMOS, para não nos perdermos mais no campo da criação contemporânea, de elevar um pouco o debate. Fartos desses problemas «mesquinhamente materiais» com que se confrontam os conservadores de museu e de lamentar que uma sociedade mercantil trate as obras de arte como vulgares mercadorias, esgotados pelo recenseamento das obras que reflectem a banalidade da nossa vida quotidiana ou que a percorrem, gostaríamos de mudar de ares. Alcançar regiões mais etéreas, aquelas, aliás, a que conduzia a arte nos tempos antigos, as dos valores transcendentais, do sublime.

Pois bem, temos de nos resignar. A arte do século XX raramente oferece a oportunidade para meditar em tais noções. Animada pela vontade de transcrever o mundo tal como ele é e os seus habitantes tal como eles são, incluindo nos

seus instintos mais profundos, a arte deste século fez, por vezes, mais do que secularizar-se, ela tendeu a dissolver a sua especificidade para melhor se unir ao mundo. Mesmo quando perseguiu um ideal, não deixou nunca de procurar fazê-lo; vimos que essa é, em parte, a missão do que designamos como arte contemporânea. Esta não se limitou a formular modelos, impunha-se-lhe inscrever esses modelos na vida quotidiana.

O benefício desta empresa foi o de fazer surgir, de forma natural, verdades. A verdade da própria arte. As obras não nos dão apenas a admirar o seu tema, mas também, explicitamente, os seus métodos e as suas matérias. Elas fazem, igualmente, remontar à superfície da nossa consciência muitas verdades escondidas ou recalcadas, as do corpo, por exemplo, da sexualidade, do inconsciente.

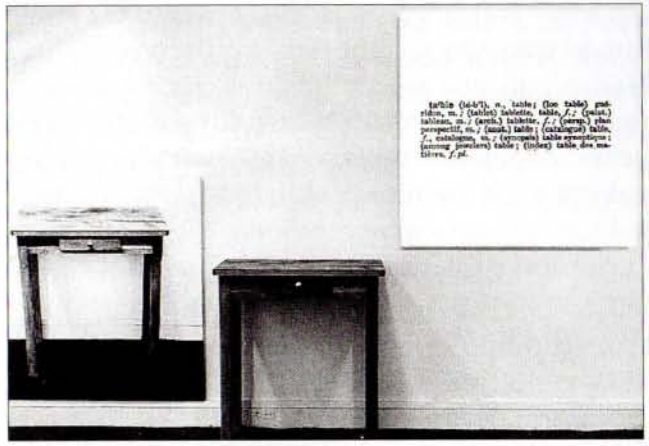
Mas através dos exemplos que se seguem, vai compreender-se o que podem ser, contudo, os limites dessa honestidade rigorosa, quando, de facto, a regra lhes é aplicada de forma literal ou sistemática. Estes limites são, precisamente, aqueles, racionais, morais e políticos, que impõem a realidade. Para preservar a liberdade adquirida na idade moderna, a arte contemporânea tem, assim, novamente de marcar uma distância em relação ao mundo: não, evidentemente, afastando-se dele, mas também não se confundindo, assumindo plenamente a sua função de perspectivação simbólica.

Matérias

BARNETT Newman, um dos maiores pintores deste século, foi um dos últimos a preocupar-se com a noção de sublime. Além de que a sua concepção do sublime é extremamente pessoal. Ele publicou em 1948 um texto intitulado *The Sublime is Now* («O sublime é agora»). Desde logo, ele empregava esse tempo do presente que depois se tornou no nosso único horizonte, ele instituía esse «agora», dentro do qual andamos, hoje, em círculos. Newman sabia perfeitamente que vivia num «tempo sem legendas nem mitos»; a sua concepção do sublime já não podia ser religiosa, nem mesmo associada a um ideal do belo. Mas não era nostálgico, afirmando que o sublime não estava nem enterrado num passado mítico, nem inscrito num destino a cumprir, ele estava lá, em nós, de certa forma «contemporâneo».

O que pintou Newman? Quadros imensos, onde se estendem campos de cor lisa, intensa e sem profundidade, campos esses separados ou cortados por uma linha vertical, o *zip*, frequentemente uma simples faixa de tela deixada virgem. O espaço desses quadros envolve-nos e, no entanto, permanece hermético; ele estende-se entre a abertura vertical do *zip* e a extensão, na maior parte dos casos horizontal, do formato. Ele atribui-nos, a nós espectadores, um lugar, aqui e agora. Um quadro de 1965 intitula-se *Now* (Agora), um conjunto de esculturas do mesmo ano, *Here* (Aqui).

Sem qualquer dúvida, a arte remete-nos, agora, para a nossa condição na terra. Com a ambição de um renascimento ou de uma superação de si mesmo, no caso de um artista com a exigência moral – no sentido lato do termo – de Barnett Newman (*The Beginning*, 1946, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951 são outros dos seus títulos). Guiando os nossos passos, no caso de muitos outros. Em 1970, pouco tempo antes da sua morte, Newman pintou um quadro intitulado *Be*, quer dizer «Sê». A este imperativo parece responder o presente reiterado de On Kawara. Qualquer que seja a pergunta dirigida a este último, a sua resposta é imperturbavelmente um telegrama contendo as seguintes palavras: «*I AM STILL ALIVE.*» («Ainda estou vivo.»). Um dia, evidentemente, o telegrama não será enviado. Desde a noite dos tempos, a arte é o meio que o homem criou para transcender a sua condição de mortal. On Kawara, quanto a ele, faz dessa própria condição o *quadro* da sua obra.



Joseph Kosuth, *One and three tables*, 1965

O ready-made *havia confundido a arte e o real. Justapondo o objecto à sua imagem e à sua definição, Kosuth restitui-lhe a sua dimensão simbólica. O mais material dos objectos é também objecto de linguagem.*

Mesa e papel fotográfico.
© D.R.

Em busca de realidade

A consolidação começou desde o início do século. Vladimir Tatline, um dos principais representantes da vanguarda russa, autor de relevos confeccionados com metal, madeira, couro, cordel..., não se cansou de martelar, que era preciso respeitar a verdade do material. Ele denunciava os artistas do passado, cujas imagens dissimulavam a realidade material do

seu suporte. Quanto a ele, criou para os São Tomás que são os homens modernos, os quais desconfiam dos seus olhos que podem ser enganados por uma ilusão e querem «controlar pelo tacto». Acabava a representação e a idealização, o real irrompia na arte. Kazimir Malevitch, embarcado na mesma aventura que Tatline, definia a sua própria estética abstracta, o supremacismo*, como um «novo realismo pictural» e troçava de Miguel Ângelo que, para o seu David, havia «mutilado um pedaço de pedra magnífica»...

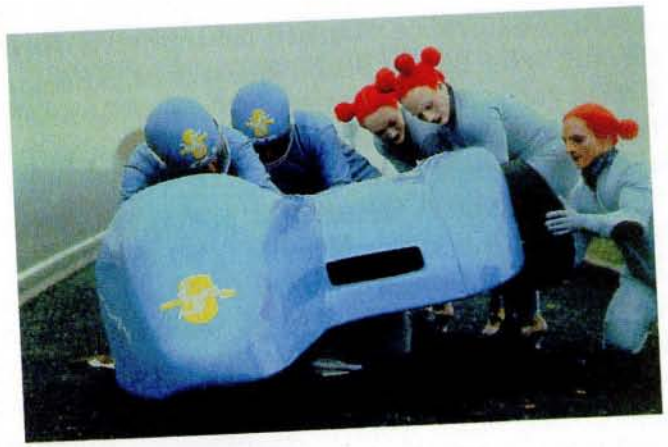
Um meio século mais tarde, em 1968, teve lugar uma exposição que reunia artistas americanos, para quem Tatline e Malevitch podiam ser referências: *L'Art du réel* (A Arte do real). O grande *Dado* em aço negro de Tony Smith, os paralelepípedos em ferro galvanizado de Donald Judd, a escultura ao nível do chão, lajedo de alumínio, de Carl Andre, todas essas obras típicas da *minimal art* que aí se viam, tinham tanta realidade, dizia o autor do prefácio E. C. Goosen, como um «elemento da natureza, um rochedo, uma árvore...».

O crítico mais influente do pós-guerra, Clement Greenberg, teve a infelicidade de escrever um dia esta frase: «Parece ser uma lei do modernismo [...], que as convenções não essenciais à viabilidade de um meio de expressão sejam rejeitadas, logo que reconhecidas.» Greenberg merecia mais do que ser reduzido a esta declaração, mas, depois dele, não se falou mais senão de «reducionismo modernista». O destino da pintura, desembaraçada da obrigação narrativa, era o de não ter mais como finalidade,

senão o exibir da planura da tela e da forma do suporte. Frank Stella declarava: «Procuro conservar a pintura, tal como ela se apresenta no estojo.» Mais tarde, ele trai essa intenção, mas a história da arte realizou-a...

Esta linhagem de artistas pôs em evidência as qualidades dos materiais, adaptando-os, ao mesmo tempo, a formas a maior parte das vezes acabadas. Uma outra, deixou agir os materiais. A sua consistência, o seu peso, as suas reacções químicas, determinam a forma das obras, tanto quanto as decisões tomadas pelo artista. Os feltros recortados de Robert Morris caem em volutas sobre o solo, as expansões de César exploram o prodigioso poder de dilatação do poliuretano.

Podemos, sem maldade, sorrir com as dificuldades encontradas pelos artistas e pelos conservadores, tendo em vista o comportamento por vezes imprevisto ou incontrolável dos materiais, naturais ou de síntese, que invadiram os *ateliers* e os museus. Não será isso um paradoxo, numa época que inventou a arte «conceptual» e as realidades «virtuais»? A menos que, procurando uma explicação no domínio da psicanálise, não se considere tratar-se de um inevitável «retorno do recalcado». Com efeito, o iconoclasmo que atravessa o século, é sem dúvida responsável por uma grande parte deste estado de coisas. Apagando a imagem, faz-se aflorar a trama da tela e depreciando – intelectualmente – o objecto de arte, deixa-se expandir a matéria fervilhante, de que ele é uma tentativa de domínio.



Matthew Barney,
imagem extraída do filme *Cremaster 4*, 1994

Personagens híbridas, uma obra proteiforme.

© Matthew Barney/Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris/Artangel, Londres/Barbara Gladstone, Nova Iorque, 1995.
© M.-J. O'Brien.

O corpo vivo

Diante da tela a pintar, há também o pintor, e no caos do mundo, há a lama de que é feita a carne. Subindo na cadeia das causalidades, a arte «realista» em voga no século XX faz surgir o corpo vivo. A evolução, neste domínio, faz-se no sentido de uma reedificação cada vez maior desse corpo. Os pioneiros da *body art* eram animados por uma vontade de superação de si mesmo. Vito Acconci afrontava fisicamente os visitantes da sua exposição, para sair da solidão

do criador, dizia ele, e Gina Pane abria a sua pele com uma lâmina de barbear, para *se abrir* aos outros.

Com Orlan, as intervenções sobre o corpo já não são pontuais, mas sistemáticas, verdadeiras intervenções de cirurgia estética. Numerosas operações-*performances* foram necessárias para conformar o rosto da artista com diferentes modelos da história da arte, dar-lhe o queixo da Vénus de Boticelli ou a testa da Mona Lisa. Este rosto *patchwork* é o exacto inverso de um dos grandes mitos da arte, o do pintor Zeuxis, que realizou uma Vénus inspirando-se nos traços mais belos de cinco jovens. O real já não fornece modelos à representação, são as representações, as obras do imaginário, que se imprimem no real. A diferença é significativa. Ela pode, pura e simplesmente, levar-nos a questionar se a arte é ainda uma actividade simbólica!

Nos anos 90, como o demonstrou a exposição *Post Human* (1992-1993), a tendência é para as próteses, a adição de silicone e a hibridação. Matthew Barney realiza *performances*, filmes, instalações, que descrevem um universo bastante coerente, onde as fadas têm larguras de ombros de *body-builders*, onde os *motards fazem corpo* com o seu bólide e onde o personagem que ele interpreta tem embriões de cornos no crânio, mergulha nas entranhas da terra, desliza aí sobre uma espuma branca e assegura, assim, a transição entre o homem e o animal, a natureza e as matérias artificiais. Para Jeffrey Deitch,

organizador de *Post Human*, esta nova arte «descreve o mundo "real"», mas essa «"realidade" tornou-se largamente artificial».

O comentário é um tanto banal, mas ao ajudar-nos a comparar a obra de Matthew Barney com a de artistas da arte corporal como Orlan, ele permite-nos avaliar a maior ou menor distância das obras relativamente ao real. Barney tem uma experiência simultaneamente de atleta e de manequim, que, sem sombra de dúvida, alimenta a sua prática artística e é o seu próprio corpo, juntamente com outros corpos, que ele põe em cena. Mas, precisamente, trata-se de uma encenação, de um jogo. Terminada a rodagem do filme, o artista desmaquilha-se e as próteses de plástico são abandonadas, tal como os acessórios, o que demonstram, aliás, perfeitamente, as instalações em que ele os apresenta. Pode, igualmente, questionar-se se essa realidade artificial que ele descreve, não o privará de querer que as suas produções se liguem a uma realidade primeira. O real que ele apreende está, assim, já moldado, o que o dispensa talvez de o moldar ele próprio. A sua acção é especular, ele sobrepõe as suas imagens a um mundo já feito de simulacros, por detrás dos quais ele não tem a certeza de que haja alguma coisa. Enquanto que Orlan destrói o que ela tem, igualmente, de considerar como uma aparência, a do seu rosto antes da operação, para atingir um rosto-matéria prima sobre o qual agir e ao qual atribuir uma nova aparência.

Contingências

Eis uma chave que explica o estado da arte contemporânea e os debates que ela suscita. A modernidade atribuiu-se a missão salvadora de transformar o mundo, ou, pelo menos, quis respeitar uma ética, a de revelar a realidade das obras. O resultado é uma decadência, desde as mais altas esferas da idealização até às contingências do mundo real. Orlan tem o mérito, ao assumir essa queda de forma quase messiânica, isto é, na sua própria pele, de nos fazer ganhar violentamente consciência disso.

Olhando mais de perto, ficariam excluídos os exemplos de artistas que, animados das boas intenções atrás mencionadas, se viram, num momento ou noutro, presos nas malhas apertadas de um real muito pouco exaltante. Querendo fazer mais do que colocar sob os nossos olhos o suporte material da tela, Buren atraiu a nossa atenção para o suporte ideológico que é o museu. As suas primeiras intervenções eram críticas. Quando, em 1971, estendeu, no vão central do museu Guggenheim de Nova Iorque, uma imensa tela (que foi, aliás, censurada), ele denunciava a pretensão da arquitectura de Frank Lloyd Wright e o seu fracasso em valorizar as obras. Mas, como o observou Thomas Crow, os museus rapidamente se mostraram «mais do que felizes por serem objecto de comentários e, assim, ganhar importância e prestígio». Muitos encorajaram iniciativas como a de Buren e este nunca contribuiu tanto para patentear as

suas paredes, quanto estas lhe foram vedadas. A tal ponto que, a propósito dos *Deux Plateaux*, colunata realizada no quadro da encomenda pública para o pátio do Palais-Royal em Paris, sob as janelas do ministério da Cultura, o próprio artista declara, que o «meio envolvente constitui um "écrã" para a obra». Uma prisão dourada?

Outros, como Acconci que tanto queria sair da torre de marfim do artista, seguiram uma evolução que conduz da perturbação da ordem social à organização do espaço social. Um pouco desiludido, Acconci reconheceu que os seus projectos de arte pública, que apresentam um carácter nitidamente crítico, não são seleccionados pelos mandatários. Quanto aos projectos realizados, quando conseguem tocar o público, na melhor das hipóteses suscitam neste uma reacção de gozo. Seria bom que todos aqueles que defendem a ideia de uma obra aberta, inacabada ou a reconstituir a partir de alguns traços, dessem provas da mesma lucidez que Acconci. O mais motivado dos apreciadores não consagrará nunca tanto tempo nem trabalho à sua participação numa obra, do que um artista a tempo inteiro dedica à sua obra. Se bem que os efeitos sejam, frequentemente, breves ou confessos.

Felix Gonzales-Torres recorreu por repetidas vezes a um dispositivo utilizando várias dezenas de quilos de bombons, de que os visitantes eram convidados a servir-se. *Untitled (Placebo)* era uma obra destinada a despertar a consciência para o drama da sida (a artista sofria ela própria da

doença). Gonzales-Torres pôde regozijar-se com o novo comportamento, que suscitara por parte dos guias do museu, que se dirigiam às pessoas para as encorajarem a tirar um bombom e explicar-lhes o significado dessa montanha de guloseimas. Uma mãe e os seus dois filhos ficaram particularmente comovidos. No entanto, não podemos impedir-nos de pensar que, através de tais obras a comunidade social se conforta nos seus bons sentimentos, sem grandes penas. E vale mais, com efeito, que as coisas se passem *realmente* assim (afinal, porque não imaginar que um perverso se sirva de bombons para seduzir as crianças?). Quando a arte intervém no *real*, mais do que na *ficção*, ela corre o risco de desencadear um processo, que não poderá controlar.

Ao que acrescento o seguinte comentário: imaginemos que Vladimir Nabokov, em lugar de ser o grande romancista que se conhece, teria sido um artista instalador, apelando, tal como Gonzales-Torres, à participação do seu público. Teria ele, com a mesma liberdade de que dispunha enquanto autor de ficções, produzido essa obra de arte que é *Lolita*?

Narcisismo

O mínimo que se pode dizer, é que o desejo dos primeiros vanguardistas de fazer descer as obras de arte do seu pedestal, foi plenamente atendido. Deveremos, assim mesmo, lamentar o

mercantilismo? Quer encoraje a especulação ou, mais insidiosamente, imponha em todos os museus do mundo uma loja de «produtos derivados», rebaixando a obra de arte ao estatuto de mercadoria, ele ratifica a dessacralização da arte. Quanto mais os objectos de arte se confundem com objectos vulgares e se envolvem na vida, mais parece que não são senão o pretexto de um comércio, nas duas acepções da palavra. Quanto menos a obra de arte remete para qualquer verdade superior, aspiração ou realidade futura, mais ela parece ter como única função, a de ser um cimento social (tanto mais necessário, porquanto já não há outro). De certa forma, quanto menos ela indica um sentido que poderia ter a nossa vida, mais nos aglutinamos em seu redor para colmatar, pela nossa presença, essa falta. O objecto presta-se menos ao fetichismo, mas o meio da arte susbtitui-o pelo seu narcisismo.

Desde o final dos anos 50, que este cenário tinha sido genialmente previsto. Yves Klein imaginou obras, as «Zonas de sensibilidade pictural imaterial», cujos únicos traços tangíveis se encontravam no ritual da sua cessão, nas etapas minuciosamente reguladas entre o artista e o coleccionador. Para outras obras, as «Antropometrias», ele pôs, antes de se falar da *body art*, em cena o ser vivo. Os seus modelos, jovens mulheres, cobriam o seu corpo nu de cor e aplicavam-no sobre a tela, deixando nela a sua marca. No sentido próprio, o real vinha abater-se sobre o quadro. Um certo número destas

pinturas foram executadas em público. Tomando o modelo o lugar do pincel, eram os elegantes espectadores «em representação», que vinham, então, «posar» diante do quadro, como o testemunham as fotografias que o artista tinha o cuidado de mandar tirar...

Magia

Ao mesmo tempo que orquestra o encontro da epiderme humana com o grão da tela, que manipula os elementos naturais, o ar, a água, o fogo («Arquitectura do ar», «Pinturas de fogo», etc.), Klein vagueia pela filosofia dos Rosa-Cruz e faz-se armar cavaleiro da ordem de São Sebastião. Eis um outro grande paradoxo da modernidade. O seu «realismo» assenta, frequentemente, em ideias imbuídas de religiosidade. O seu «materialismo» tem mais a ver com o do feiticeiro, do que com o do científico ateu. Pressentindo o que uma conformidade com o mundo podia ter de esclorosante, um grande número de artistas procuraram as realidades escondidas. A começar por Duchamp que, ao explicar o seu *Grand Verre*, cujo título exacto é *La Mariée mise à nu par les célibataires, même*, limita-se a invocar «coisas técnicas»: «o vidro pela sua transparência»,

«a cor que se mantém pura», «a perspectiva absolutamente científica»... Mas os exegetas revelaram-nos, que ele havia sofrido, também, a influência de uma obra do jornalista e escritor Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, narrativa, construída segundo um modelo alquímico, de uma busca da idade do ouro.

O mesmo Duchamp denunciava o facto da pintura moderna já não se dirigir senão à «retina» e lamentava um pouco a partida do tempo em que «ela podia ser religiosa, filosófica, moral». Por antipositivismo, alguns artistas inspiraram-se em pensamentos para-religiosos. A desafeição pelas grandes religiões que dominaram a nossa civilização, fê-los voltaram-se para as margens heréticas destas últimas ou conduziu-os a reanimar crenças arcaicas.

Nova Alquimia

Na atmosfera característica do final dos anos 60, Germano Celant teoriza a arte *povera*, combinando alegremente um programa de supressão das inibições, inspirado em pensamentos como o de Wilhelm Reich, e um neopanteísmo: «Ao esqueleto abstracto da pintura e da escultura, Merz, Pistoletto, Pascali, Kounellis e Calzolari opõem uma fusão indiferenciada e múltipla dos corpos, que procede [...] por "atracção" dos materiais e das atitudes.» Cada um destes artistas é um «alquimista que produz efeitos mágicos».

A Art Gallery de Toronto e o Musée d'Art Contemporain de Montreal apresentaram em 1969 uma exposição, que reunia obras recorrendo a dispositivos técnicos bastante elaborados. Ela tinha por título *Nouvelle Alchimie. Élements. Systèmes. Forces* (Nova Alquimia. Elementos. Sistemas. Forças). Uma grande parte da corrente, que, ao longo de todo o século, associa arte e tecnologia, dedica-se a extraviar a abordagem científica e a perverter as máquinas. Takis, um dos participantes de *Nouvelle Alchimie*, de que algumas esculturas são denominadas *Totem*, dota uma série das suas obras de poderosos ímanes. Ele explora o mistério que continua a ser a força oculta do magnetismo. Nascido na Grécia, compraz-se em relembrar a origem pagã da sua cultura.

Pertencendo a uma geração mais jovem, Bill Viola está imbuído de literatura mística. Numa das suas instalações, *He Weeps for You*, o espectador vê-se reflectido numa gota de água, cuja imagem projectada na parede é desmesuradamente ampliada. Para Viola, «esse trabalho faz alusão à filosofia tradicional da correspondência simbólica do cá em baixo (a terra) e do divino (os céus) e reencontramos essas ideias nas teorias da física contemporânea...»

Um artista foi mais longe que todos os outros nesta ordem de especulações e o fascínio que ele exerce – fez-se dele um xamã – é proporcional a esse empenhamento, trata-se de Joseph Beuys. Os objectos que ele utilizou, os animais (lebre morta, coiote bem vivo...), os materiais (feltro,

gordura...), são símbolos, que se combinam como elementos linguísticos. Toda a filosofia do artista se resume numa circulação de energias. Ele aplica, por exemplo, a extremidade ensanguentada de um pedaço de morcela, «símbolo de energia», sobre um ecrã de televisão coberto de feltro, sendo o feltro considerado como filtro da informação. Moral da demonstração: pode inverter-se a relação de subordinação mantida em relação aos média, insuflando-lhes a sua própria energia...

Obras sintomáticas

A minha opinião é que existem maneiras mais eficazes de lutar contra a intoxicação televisiva (e formas mais agradáveis de consumir morcela). Mas devo admitir, que um certo número dos meus contemporâneos, gente perfeitamente rodada no uso do telecomando e que, desde há muito, deixaram de acreditar que durante a missa o vinho se torna em sangue de Cristo, consideram com a maior seriedade as obras e as acções de Beuys (porque não há nunca, neste, o humor que se encontra, por exemplo, em Klein). Recusando deixar-me vencer por tanto obscurantismo, prefiro retirar daqui um ensinamento. Antes de mais, e ao inverso da tradição que se prolongou desde a Renascença até aos primórdios da arte moderna, uma parte da arte contemporânea já não se associa às disciplinas e aos valores de progresso e mostra, pelo

contrário, o que subsiste no homem de arcaísmos irredutíveis, arcaísmos que precisamente as disciplinas de progresso não conseguiram reduzir. Depois, a arte contemporânea é um campo de liberdade vigiada, onde esses arcaísmos se exprimem e onde, porque a abolição da fronteira entre a arte e a vida ainda não é total, eles se exprimem sem grande risco de passagem ao acto. A questão é: serão as obras assim produzidas mais do que simples sintomas?

A arte vítima do comentário

REGOZIJEMO-NOS por a junção entre a arte e o real não ser perfeita. Beuys pregava uma «noção da arte alargada». Por «escultura social», ele entendia que o material sobre o qual o artista devia intervir, era o da vida política e económica. Se ele tivesse ido, com efeito, até ao fim desse programa (ele candidatou-se por diversas vezes a eleições), qual teria sido o resultado? Teria ele tentado restruturar a sociedade em função dos seus ideais, tal como Orlan remodela o seu rosto em função de belezas ideais? Certamente, Beuys estava animado das melhores intenções do mundo e, sem dúvida, seria mesmo um excesso de ingenuidade, que o impedia – a ele, alemão, chegado à arte depois do traumatismo de um ferimento durante a guerra – de ver que o esquema que ele preconizava,

reproduzia exactamente aquele aplicado pelos regimes totalitários: impor ao real um modelo humano e social ideal.

Felizmente, todas as ligações que a arte contemporânea estabelece com o real não se querem tão radicais. Novas gerações de artistas compreenderam os riscos que comportavam certas utopias, quando estas se conseguiam concretizar. Eles sabem a que impasse foram conduzidos os vanguardistas ligados ao regime soviético no seu início ou o comprometimento dos futuristas italianos com o fascismo. Se permanecem ligados a determinadas características da vanguarda, já não é com a ambição de transformar o mundo, mas, como vimos, com a intenção mais conciliadora de contribuir, por exemplo, para a melhoria do ambiente urbano ou de criar novas condições de comunicação entre as pessoas. No entanto, também eles correm um risco. Não o de constranger o real, mas o de serem por ele constrangidos. Muitas obras não são senão o cumprimento do caderno de encargos de uma encomenda pública ou ainda a resposta à solicitação de um comissário de exposição. Como os artistas podem utilizar todas as técnicas e todos os materiais adaptados a essas condições de trabalho, muitos reagem pontualmente, sem se dar o tempo nem os meios para dominar perfeitamente essas técnicas e esses materiais. E, por vezes, quando o resultado deixa o público perplexo, não é porque não tenha um sentido perceptível, mas porque o artista nem sempre foi capaz de encontrar a forma ou a disposição pertinentes.

«Objectos específicos»

Os expressionistas abstractos deixaram quadros magníficos. No entanto, tal como a maior parte dos artistas deste século, eles foram tentados pelo iconoclasmo, obcecados pela ideia de que a arte devia sair do quadro e de que era necessário, em todo o caso, opor-se à fetichização deste último. De facto, o *dripping* de Pollock ou o *zip* de Newman anexam à sua pintura um espaço, que ultrapassa largamente a moldura tradicional de um quadro. A frequentação dessas obras ensina uma coisa: um artista pode, num mesmo gesto, negar e impor esse objecto, que é uma obra de arte. É um paradoxo, mas convém aceitá-lo, uma vez que o melhor da arte abstracta, hoje, continua a defendê-lo e a relançá-lo. Afinal de contas, as artes visuais não são feitas para confortar a razão. E aceitar este paradoxo, ajuda grandemente a apreciar a arte da nossa época. Percebemos que as obras podem conquistar o espaço real ou suscitar um comportamento novo por parte daquele que observa, sem no entanto deixarem de ser entidades ou, para retomar uma expressão do artista «minimalista» Donald Judd, «objectos específicos».

Ora, é na sua relação com um objecto específico, quaisquer que sejam a natureza desse objecto, o seu modo de fabricação, as suas dimensões, que um artista expõe as suas ideias. O pensamento constrói-se na aquisição de uma prática. O objecto participa de uma dialéctica. Ele é um écran, que evita que os gestos do artista

se dispersem na totalidade do real e se afundem (no sentido primeiro do termo) ou se abatam e se afundem (no sentido segundo). O objecto adiciona-se ao mundo (ele não se confunde nele), como um elemento a mais e esse elemento a mais, faz com que o artista marque obrigatoriamente uma distância em relação às ideias, aos sentimentos, às fantasias, aos impulsos que este investe nele. Uma das funções essenciais da arte consiste, a partir de agora, em actualizar, *e mover*, esse fundo de humanidade, que a religião já não toma a seu cargo e que a ciência não pode considerar.

Necessidade de traços

Já não nos encontramos na situação dos primeiros modernos, que tinham de romper com uma concepção fossilizada da obra de arte. O trabalho foi feito, por eles e por aqueles que se lhes seguiram. Se bem que, reconsiderar, agora, a obra de arte na sua especificidade e, senão na sua perenidade, pelo menos na sua capacidade de se inscrever na memória, poderia ajudar a levantar alguns dos novos obstáculos que se instalaram. Compreendeu-se que muitos artistas, nomeadamente no decorrer dos anos 70, tinham produzido obras, de que se tinham esforçado por apagar os traços. A maior parte dos que continuam a reter a atenção, hoje, retêm-na, evidentemente, através de outras obras que realizaram e que, essas sim, eram duráveis. O que não

impede que as gerações mais novas herdem uma história em pontilhado. A história não nos chega nunca senão por fragmentos, mas a história das vanguardas é ainda mais dispersa. De onde, por compensação, o facto dessas vanguardas não serem tanto objecto de um questionamento, como se produzia anteriormente de geração para geração, mas de uma investigação reconstitutiva. Ao contrário, mesmo, dos princípios que defenderam, as vanguardas são fetichizadas. Parece não terem existido nunca exposições retrospectivas, expositores de museus e catálogos suficientes, para recolher o seu mais pequeno vestígio.

Inevitavelmente, certos gestos, certas acções escapam a esse recenseamento. Neste caso, pode temer-se que não sejam reiterados por artistas mais jovens, que ignoram a sua existência. Quando isso se produz efectivamente e surge aos olhos do público melhor informado, o estado de espírito nostálgico que impregna esta época é acentuado. Repete-se esse lugar comum, de que tudo já foi feito e que só se pode voltar a repeti-lo. Mergulha-se num tempo imóvel.

Do meu ponto de vista, uma requalificação da obra de arte deveria, igualmente, corrigir um outro vício da época: o consumo de jovens artistas. O mercado, as instituições, o meio da arte em geral, ávidos de novidades, perseguem o menor indício de talento. Os artistas começam uma carreira muito cedo, são demasiado expostos e, por vezes, tão depressa abandonados. Impõe que se diga que, vindos com um material reduzido, instalam uma obra de circunstância

numa exposição colectiva, poderão partir *sem deixar traços*. Obras estáveis, permitir-lhes-iam resistir a essa lei da rotação dos *stocks* aplicada ao domínio artístico.

A arte entregue ao discurso

Moralizadores, os modernos denunciaram o facto da obra de arte tradicional ser uma mentira. É certo que a tradição que lhes havia sido ensinada era desnaturada por uma pintura académica, representando um mundo que já não existia e defendendo hipocritamente valores obsoletos. No seu seguimento, as vanguardas quiseram exprimir a verdade, a verdade do quadro, que se desarticulou ao ponto de o reduzir aos seus constituintes materiais, a verdade do contexto, no qual nasce e se inscreve uma obra de arte, ao ponto de desviar a atenção para o museu ou para o espectador. No final deste trabalho, temos, sem dúvida, uma mais ampla consciência do que é uma obra de arte, mas esta, no decorrer do processo, perdeu a sua integridade.

Tendo perdido essa integridade, acontece que ela se vê de novo alienada. Duplamente alienada. Disseminada na realidade do mundo, a obra embate nos limites que esta lhe impõe. E torna-se, também, mais difícil de identificar. É, então, que intervém o comentário, ajuda necessária a essa identificação. A arte entrega-se ao discurso. Nunca nas obras de história e de crítica da arte, as teorias estéticas se multiplicaram

como na nossa época. Sem contar com as declarações dos artistas, os manifestos. Se bem que se imponha, talvez, de novo, invocar a realidade da obra. Já não para a destacar das ilusões da representação, mas para a distinguir da ganga interpretativa, que por vezes nos cega.

Chegada praticamente ao termo dos meus próprios comentários..., devo rectificá-los um pouco! Sugeri que a arte contemporânea era uma realização da modernidade. Mais precisamente, ela realiza o programa da modernidade. E muito frequentemente, quando ela encalha nesse real, é porque levou à letra esse programa. Quando numa obra de arte se quer a transcrição *literal* de um preceito da modernidade, ela renuncia forçosamente a toda a distância simbólica...

Talvez a pintura abstracta tivesse evitado certos impasses formalistas, se não se tivesse limitado ao princípio reducionista enunciado por Greenberg e se se tivesse atendido, entre outros, ao facto dos quadros de Stella não terem nunca deixado de manter, incluindo quando eram monócromos, uma ilusão de profundidade, ainda que ténue. Talvez nos tivéssemos deixar entusiasmar pela infatigável criatividade plástica de Warhol, como pelos seus aforismos provocantes. Ficaríamos, hoje, menos decepcionados, quando uma visita a uma exposição nos leva a procurar, em locais destinados às mercadorias (por exemplo, quando um museu requisita as montras dos estabelecimentos comerciais vizinhos), obras de arte que se assemelham a mercadorias.

Teriam sido empregues todos os esforços para enganar a «retina» e elevar o «espectador» à categoria de participante, se, em lugar de repisar as curtas frases peremptórias de Duchamp, estas tivessem sido perspectivadas através das contradições da sua obra? Recordemos que a sua última obra magistral, *Étant donnés: 1.º la chute d'eau, 2.º le gaz d'éclairage*, representa um corpo de mulher nu e glabro, deitado sobre ramos. Ora, o dispositivo da obra é tal, que para ver esse corpo, o espectador é detido atrás de uma pesada porta de madeira, à distância da cena, e obrigado a utilizar um óculo, em suma, colocado na posição de *voyeur*. A obra é uma exacerbação do olhar.

A propósito de contradições, pode referir-se que o *ready-made* constitui objecto de interpretações divergentes. Há aqueles para quem a questão é evidente: a obra de arte pode ser adquirida num grande armazém, logo «a vida é arte». Essa foi, em grande parte, a filosofia do movimento *Fluxus*. Para outros, a conclusão a tirar não é, talvez, tão literal. Assim, Bertrand Lavier recortou uma enorme ceifeira-debulhadora, segundo o ponto de vista e o enquadramento da sua fotografia num catálogo de material agrícola. Ele obriga-nos, assim, a ver o objecto como uma imagem. E fá-lo deslizar para a ordem do simbólico.

Realidade da obra

Nos debates que suscita a arte contemporânea, uma questão é frequentemente levantada: a arte moderna foi recuperada? Os artistas contemporâneos, cujas obras circulam no mercado e que recebem apoio financeiro por parte das instituições, traem o espírito revolucionário dos primeiros modernos de que eles se reclamam? Para além desses modernos terem estabelecido, na maior parte dos casos, eles próprios, as premissas de uma tal relação com o mercado e com as instituições, é provavelmente noutro campo que se devem procurar mecanismos de «recuperação», na vulgata modernista justamente, isto é, também, no raciocínio daqueles que colocam a questão. Esta vulgata, transmitida, aliás, tanto pelos partidários da arte contemporânea, como pelos seus inimigos, faz triunfar os discursos de intenção ou de interpretação sobre a realidade sensível das obras. Ela conduz ao campo das significações perfeitamente ordenadas, das classificações e das explicações teleológicas, o que a ultrapassa.

Esta constatação leva-nos a desdizer uma opinião bastante dominante no meio da arte. Há, aí, uma tendência para considerar que as obras de arte mais audaciosas são as que melhor conseguem fazer coincidir os projectos da modernidade com a vida, dominar o real. É certo, que elas transgridem os limites tradicionais da arte, mas, como vimos, a fim de se adaptar finalmente às contingências do real. E esta adaptação, como espero ter feito igualmente compreender, só tem lugar, quando a arte passa pela racionalização do discurso. É a letra que é o meio pelo qual a arte adere ao real, com o risco de aí se perder. Se bem que as obras mais

livres, as mais ricas de potencialidades, poderiam perfeitamente ser aquelas, que, continuando a aceitar os desafios da modernidade, traem as suas lições.

Sejamos lúcidos. Se se escreve, hoje, um pequeno livro sobre a «arte contemporânea», é porque se *fala* muito dessa arte contemporânea. E, precisamente, «arte contemporânea», são apenas palavras, uma forma cómoda de reunir obras dissemelhantes e frequentemente contraditórias e de exprimir que a comunidade social se reapropria de uma arte, que demonstrou a sua capacidade para lhe escapar. Felizmente, «arte contemporânea», são apenas palavras, enquanto na sua realidade, certas obras podem ainda privar-nos da nossa babagem didáctica.

Anexos

Glossário

Action painting: expressão criada pelo crítico americano Harold Rosenberg, autor, em 1952, de um artigo intitulado «*The American Action Painting*». Ele defende, aí, que para o pintor «a tela surge como uma arena que se abre à sua acção, mais do que um espaço onde reproduzir [...] um objecto real ou imaginário. O que deveria passar para a tela não era uma imagem, mas um facto, uma acção.» De onde um interesse muito particular pelo modo de execução do quadro (como o *dripping* de Pollock), pelo gesto. Os principais *action painters* são Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Wilhelm de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock.

Anti-*form*: termo devido ao escultor americano Robert Morris, que faz dele o título de um dos seus artigos publicado em 1968. A aceitação do acaso, as formas determinadas pelo comportamento próprio dos materiais e a adaptação à configuração dos locais de exposição, permitem considerar obras que não têm formas fixas. Esta concepção

opõe-se às esculturas geométricas da *minimal art*, de que Robert Morris é, também, um importante representante.

Arte bruta: o pintor Jean Dubuffet baptizou assim, em 1945, todas as «obras executadas por pessoas indemnes de cultura artística». Ele entendia como tal os marginais, os autodidactas, mas também os esquizofrénicos. Ele próprio reuniu uma colecção importante dessas obras, que é propriedade do Musée d'Art Brut em Lausanne, na Suíça. Aloïse ou Adolf Wölfli contam-se entre os artistas de arte bruta, que adquiriram grande reputação.

Arte cinética: a representação do movimento, seja por ilusão óptica, seja com uma ajuda mecânica, encontra a sua origem nas vanguardas históricas como o futurismo ou o *rayonnisme*, ou ainda em obras como os *Móbiles* de Alexander Calder. Falou-se de arte cinética, sobretudo a partir de 1955, data da exposição *Le Mouvement*, na galeria Denise René em Paris. Ela foi acompanhada do *Manifeste jaune* (Manifesto amarelo) de Victor Vasarely. Aderiram a esta corrente Agam, Pol Bury, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, o grupo alemão Zero e o Grav, Grupo de pesquisa de arte visual, e uma importante corrente latino-americana com Jesus-Raphael Soto, Carlos Cruz-Diez...

Arte conceptual: por arte conceptual, entendem-se as obras que tendem a substituir a ideia ou o projecto à sua realização. O artista formula-as através de um enunciado verbal, de objectos e fotografias não tendo forçosamente qualidades estéticas. Sendo uma parte da arte conceptual muito teórica, a expressão acabou por designar uma reflexão da arte sobre si própria, uma análise do conceito de «arte». *Konzeption/Conception* (Museu de Leverkusen, na Alemanha, 1969) e *Conceptual Aspects* (New York Cultural Center, 1970) contam-se entre as primeiras exposições de envergadura do movimento. Elas reuniam, entre outras, obras de Art & Language, Robert Barry, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Hueblr, On Kawara, Joseph Kosuth, Adrian Piper, Mel Ramsden, Bernar Venet, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

Arte sociológica: o grupo de arte sociológica foi fundado em 1974 e os seus principais animadores eram Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot. Outros artistas participaram nele, como Joan Rabascall, ou ainda artistas igualmente ligados à arte corporal, como Michel Journiac e Gina Pane. O objectivo é a análise crítica das relações entre a arte e a sociedade, os meios vão do inquérito-vídeo a acções perturbadoras dos grandes média.

Arte *povera*: a expressão foi utilizada pela primeira vez pelo crítico Germano Celant, primeiro num artigo publicado em Novembro de 1967, depois, no mês seguinte, por ocasião de uma exposição fundadora, *Arte Povera*, na galeria La Bertesca em Génova, Itália. Inspirada em Grotowsky, esta expressão designa a vontade de «empobrecer os sinais, reduzindo-os aos seus arquétipos». Em reacção contra a arte «rica» da sociedade de consumo, como a *pop art*, os artistas da arte *povera* utilizam matérias naturais não transformadas (terra, carvão, pedras, vegetais) ou rudimentares (trapos). Os principais representantes do movimento são Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Marisa Merz, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio.

Body art: corrente sintetizada nos Estados Unidos pela revista *Avalanche* criada em 1970 e que apresentava, principalmente, o trabalho de Vito Acconci,

Bruce Nauman, Dennis Oppenheim. De facto, a encenação pelo artista do seu próprio corpo por ocasião de acções ou de *performances*, ou a utilização desse corpo como suporte de intervenções (desde o trejeito até ao golpe), foram experimentadas nos anos 60 pelo grupo de activistas vienenses ou mesmo nos anos 50 por alguns membros do grupo japonês Gutaï. Estão-lhe, igualmente, associados, os *happenings* e as acções dos membros do *Fluxus*. Em França, a revista *ArTitude* (1971) defendia a arte corporal de Michel Journiac, Gina Pane e do suíço Urs Lüthi. É de citar, ainda, o alemão Klaus Rinke. Os artistas levaram, muitas vezes, o seu corpo ao limite da resistência e do risco físico (Chris Burden expondo-se a um tiro de espingarda).

Colorfield painting: num artigo de 1955, o crítico Clement Greenberg, graças ao qual a expressão conheceu um certo sucesso, tinha-se mostrado sensível à pintura de Clifford Still, Mark Rothko e Barnett Newman, que pintavam por grandes campos de cor *(colour fields)* relativamente lisos. Na mesma altura, um maior número de jovens pintores, como Helen Frankenthaler, Morris Louis e Kenneth Noland, tinham começado a realizar grandes quadros, onde a cor de espalhava livremente, impregnando a tela deixada em bruto, criando assim efeitos de transparência e de fluidez. Greenberg defendia-o vivamente, opondo-os à tendência «painterly», que privilegiava a pincelada e os efeitos da matéria.

Combine painting: termo inventado pelo artista *pop* americano Robert Rauschenberg para definir, a partir de 1955, obras que ele realiza, onde se combinam todo o tipo de objectos, cadeira, pneu, porta, animal empalhado, etc. Os objectos são, por vezes

agrupados em esculturas *(combine sculptures)*, por vezes fixos a quadros, onde se integram numa composição pintada.

Earthworks: ver «Land art».

Fluxus: movimento largamente internacional, retomando em grande parte as práticas subversivas do Dadá e onde se cruzaram músicos (John Cage, La Mounte Young), poetas (Emmett Williams), cineastas (Jonas Mekas), dançarinos (Merce Cunningham), editores (Dick Higgins), autores de *happenings* (Allan Kaprow, Claes Oldenburg), de acções (Ben), sem falar de todas as novas formas de arte que se inventaram: o *event* (George Brecht), o música/acção/vídeo (Nam June Paik, Wolf Vostell), a *mail art* («arte postal», de Ray Johnson), a *eat art* («a arte comestível» de Daniel Spoerri)... George Maciunas, animador de uma galeria em Nova Iorque, escolheu o nome de *Fluxus* em razão do enorme número de significados que o dicionário atribui a este termo. Ele anunciou em 1961 a publicação de uma revista com esse título (ela só será publicada em 1964). Após um primeiro Festival Fluxus em Wiesbaden, na Alemanha, em 1962, e até 1964, o *Fluxus* difunde em todo o mundo, através de festas e concertos, a «realidade da não arte».

Futurismo: movimento literário e artístico, cuja ideologia se funda numa rejeição violenta de todo o passadismo e na exaltação da vida moderna, nomeadamente, através do culto da máquina e da velocidade. O primeiro Manifesto do Futurismo é publicado no *Le Figaro* em 1909, devido ao poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Alguns pintores seguem-no (Giacomo Ballà, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Luigi Severin) e depois músicos e arquitectos. Os pintores futuristas inovaram,

particularmente, na produção da sensação dinâmica. O movimento desfez-se no decorrer dos anos 30, tendo alguns dos seus membros importante dado o seu apoio ao fascismo.

Happening: literalmente, «o que está a acontecer». O *happening* é mais do que espectáculo, na medida em que, a partir de uma trama determinada, o espectador pode juntar-se à acção. Esta é aberta à improvisação. Os *happenings* multiplicaram-se a partir de 1958, em Nova Iorque, sob o impulso de Allan Kaprow, antes de conquistar outras partes do mundo, nomeadamente a Europa, graças à acção de Jean-Jacques Lebel. Neste movimento, encontramos Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono... Kaprow tinha sido, desde 1952, no Black Mountain College, aluno de John Cage, que incitava os seus alunos a realizar *events*, onde se pudessem combinar diferentes formas de arte.

Land art: termo geral para designar os trabalhos efectuados na natureza, como os deslocamentos de terra e de pedras dos *earthworks* («obras de terra») de Michel Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, mas também a utilização de factores climáticos ou sazonais (assim, Dennis Oppenheim ceifa um campo desenhando um enorme X, 1969), ou ainda, à maneira dos artistas ingleses Richard Long e Harnish Fulton, as longas caminhadas no decurso das quais o artista deixa traços da sua passagem e tira fotografias.

Minimal art: as duas grandes exposições que revelaram o movimento foram *Primary Structures* no Jewish Museum de Nova Iorque, 1966 (obras de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris...) e *Systemic Painting* (Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1966), apresentando quadros de Robert Mangold, Frank Stella... Os seus títulos foram retomados para designar a tendência, mas foi finalmente a expressão *minimal art* que prevaleceu, empregue pela primeira vez em 1965 pelo crítico Richard Wollheim, para designar, entre outros, os quadros negros de Ad Reinhardt, considerado, de facto, como uma das principais referências. Os artistas minimalistas privilegiam formas que não são estritamente geométricas, mas que são sempre simples. A execução é despersonalizada. A composição, frequentemente em série, tem tendência a invadir o espaço e exige ser percorrida pelo espectador. Judd definiu estas obras como «objectos específicos», que, pela sua autonomia e unidade, se impõem numa relação de diferença e não de integração no meio envolvente.

Novo Realismo: a declaração constitutiva do Novo Realismo foi assinada a 27 de Outubro de 1960 por Arman, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jacques de la Villéglé. Ausentes ainda que convidados, César e Mimmo Rotella juntaram-se ao grupo, bem como, seguidamente, Niki de Saint-Phalle, Christo e Gérard Deschamps. Anteriormente, em Abril, em Milão, Restany, teórico do grupo, tinha publicado o primeiro *Manifesto do Novo Realismo*. Contra a «pintura de cavalete que teve a sua época» e «a quarenta graus abaixo do dadá», ele preconiza uma estética de apropriação directa do real: César apropria-se dos «comprimidos» de automóveis, Spoerri dos restos de uma refeição deixados numa mesa...

Op art: abreviação de *Optical art*, a expressão teve um grande sucesso, mais do que o título da exposição por ocasião da qual ela foi empregue pela primeira

vez, *The Responsive Eye* (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1965). Ao contrário da arte cinética, a *op art* só recorre, para criar a ilusão do movimento, a efeitos de contrastes coloridos, de onde a utilização, por artistas como Victor Vasarely e Bridget Riley, do contraste máximo do preto e do branco. Muitos artistas cinéticos produziram obras de *op art*. Esta estética impessoal favoreceu as pesquisas colectivas: *Nova Tendência* em Zagreb, *Equipo 57* em Espanha, «N» e «T» em Itália, o *Grav, Zero...*

Pop art: movimento assim baptizado em Inglaterra pelo crítico Lawrence Alloway, que organizou a exposição *This Is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, Londres, 1956), onde estavam presentes obras de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, etc. A segunda geração da *pop* inglesa compreende artistas como David Hockney, Allen Jones, Patrick Caulfield, etc. O movimento ganhou uma grande amplitude nos Estados Unidos, primeiro graças a Jasper Johns e Robert Rauschenberg, depois com Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol, Tom Wesselman... A *pop art* contribuiu para a integração das novas formas da cultura popular (banda desenhada, publicidade, etc.) na arte e, em contrapartida, exerceu uma certa influência sobre essa cultura ela própria popular.

Ready-made: termo inventado por Marcel Duchamp para designar os objectos fabricados, que ele expunha, tenuemente modificados pela sua mão, como obras de arte. O primeiro foi uma roda de bicicleta montada sobre um banco em 1913, mas Duchamp só começou a empregar o termo em 1915, quando intitulou uma pá para neve *En prévision du bras cassé*. Em 1917, o urinol intitulado *Fontaine* foi recusado no Salão dos Independentes de Nova Iorque. Para Duchamp, o *ready-made* era um pôr à prova do gosto e dos critérios de avaliação. A partir dos anos 60, muitos artistas começaram a utilizar este género de objectos «já feitos», mas com fins mais narrativos ou estéticos, ao ponto do termo se tornar genérico: fala-se da arte do *ready-made*, de objectos *ready-made*, etc.

Simulacionistas: designa-se assim uma geração de artistas americanos surgidos no final dos anos 70, em razão da sua referência à obra de Jean Boudrillard, *Simulacres et Simulation*. Das análises deste último, eles retêm que, na nossa sociedade, o real está sempre já mediatizado. Eles próprios não o apreendem directamente, mas através de imagens ou de obras de arte mais antigas, que eles reciclam. Sherrie Levine refotografa reproduções de obras, Louise Lawler fotografa obras em situação inseridas em colecções, Cindy Sherman fotografa-se a si mesma com roupas ou poses, que evocam o cinema realista italiano ou a pintura da Renascença. De citar ainda, Richard Prince e Jeff Koons, bem como os pintores, igualmente qualificados como neo-geo, Peter Hailey e Philip Taaffe.

***Support-Surface*:** após diferentes manifestações na província, o grupo constitui-se efectivamente por ocasião de uma exposição no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1970, intitulada, por iniciativa de um dos seus participantes, Vincent Bioulés, *Support-Surface*. Viam-se, aí, igualmente, obras de Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat. Ausente, Louis Cane era, contudo, bastante activo. Em oposição às tendências pós-dadaístas, o *Support-Surface* reabilitava uma

pintura abstracta, apresentando imensas telas livres. Defendido pelo poeta e crítico Marcelin Pleynet, o grupo era próximo da revista *Tel Quel* e importava para o domínio das artes plásticas, nomeadamente, através da sua própria revista, *Peinture cahiers théoriques*, as contribuições teóricas – ideologia política, psicanálise, semiologia – daquela.

Supremacismo: teoria estética enunciada pelo pintor russo Kazimir Malevitch, que havia formado o grupo Supremus em 1916, antes de redigir um dos seus numerosos ensaios em 1920, *Suprématisme. 34 dessins*. Autor de dois quadros tornados quase míticos, um *Quadrângulo negro* em 1915, um *Quadrado branco sobre fundo branco* em 1918, Malevitch anunciava a libertação absoluta do olhar. Se bem que conceba, igualmente, projectos urbanísticos («Architectones»), ele opõe-se violentamente às tentativas de subordinação da arte, nomeadamente, ao produtivismo defendido por uma outra tendência da vanguarda soviética.

Transvanguarda: o crítico italiano Achille Bonito-Oliva define a transvanguarda num artigo publicado em 1979, na revista *Flash Art*. Ele denuncia a concepção evolucionista da história da arte, o seu darwinismo, para defender o direito dos artistas a seguir uma trajectória «nómada», de um estilo a outro. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Palatino, praticam todos uma pintura rica de símbolos e de referências. A par do neo-expressionismo alemão, que lhe é contemporâneo, e através de uma larga audiência internacional, a transvanguarda participa num questionar dos princípios da modernidade, naquilo que se designa como pós-modernidade.

Bibliografia

CAUQUELIN, A., *Petit Traité d'art contemporain*, Le Seuil, col. «La Couleur des idées», 1996.

DANTO, A., *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Le Seuil, col. «Poétique», 1989.

DUROZOI, G. (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Hazan, 1992 (existe igualmente em CD-Rom).

FERRIER, J.-L. (dir.), *L'Aventure de l'art au XX^{e} siècle*, Chêne, 1995.

KRAUSS, R., *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993.

LIVINGSTONE, M., *Le Pop Art*, Hazan, 1990.

MILLET, C., *L'Art contemporain en France*, Flammarion, 1994.

MOLLET-VIEVILLE, G., *Art minimal & conceptuel*, Skira, 1995.

RIOUT, D., *La Peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, éditions Jacqueline Chambon, col. «Rayon art», 1996.

ROCHLITZ, R., *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, col. «NRF Essais», 1994.

SANDLER, I., *Le Triomphe de l'art américain*, três tomos, éditions Carré, 1991.

SZEEMANN, H., *Écrire les expositions*, La Lettre volée, Bruxelas, 1996.
TIBERGHIEN, G. A., *Land art*, Éditions Carré, 1995.

Colecções especializadas em arte contemporânea

«La Création contemporaine», Centre national des arts plastiques e Flammarion. Últimas obras publicadas: MARCADÉ, B., *Eugène Leroy*, 1994; BERNADAC, M.-L., *Louise Bourgeois*, 1995; LEMOINE, S., *François Morellet*, 1996; BAUDSON, M., *Panamarenko*, 1996.

«Critiques d'art», Centre national des arts plastiques e éditions Jacqueline Chambon. Últimas obras publicadas: SOUTIF, D., *Papiers journal*, 1994; MICHAUD, Y., *Les Marges de la vision*, 1996.

«Vivre l'art», éditions du Regard: BOUISSET, M., *Le Nouveau Réalisme*, 1994.

«Contemporains Monographies», Centre Georges-Pompidou. Últimas obras publicadas: *Gérard Gasiorowski*, 1995; *Robert Morris*, 1995; *Tony Cragg*, 1996; *Luciano Fabro*, 1996.

Tabela de referências

P. 14: CLAIR, J., *Paradoxe sur le conservateur*, L'Échoppe, 1988.
P. 14: DEBBAUT, J., «Réflexions sur le Musée d'art contemporain», in *L'Art contemporain, Diffusion-Animation-Formation*, Actas do estágio, MNES e Musée de Saint-Étienne, 1985.
P. 17: SZEEMANN, H., entrevista de Otto Hahn, *Art press*, n.º 11, Maio 1974.
P. 18: CASTELLI, L., in *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, Renn, 1990.
P. 18: GOMBRICH, E., *Histoire de l'art*, Flammarion, 1986.
P. 19: DURET, Th., *Critique d'avant-garde*, Charpentier et Cie éditeurs, 1985.
P. 19: HUYSMANS, J.-K., *L'Art moderne/Certains*, 10/18, col. «Fins de siècle», 1975.
P. 19: RESTANY, P., *Les Nouveaux Réalistes*, Planète, 1968, 10/18, 1978.
P. 21: ROSENBERG, H., *La Dé-Définition de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, col. «Rayon art», 1991.
P. 22: CHASTEL, A., *Introduction à l'histoire de l'art français*, Flammarion, col. «Champs Flammarion», 1993.

P. 25: Catálogo *Andy Warhol: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1989.
P. 26: ALLOWAY, L., «Le développement du Pop Art anglais», *in* LIPPARD, L., *Pop Art*, Fernand Hazan Éditeur, 1969.
P. 26: KOONS, J., entrevista de Robert Storr, *Art press*, n.º 151, Outubro 1990.
P. 28: DANTO, A., *Après la fin de l'art*, Le Seuil, col. «Poétique», 1996.
P. 29-30: VASARELY, V., *Plasti-cité, l'oeuvre plastique dans la vie quotidienne*, Casterman, 1970.
P. 31: LIPPARD, L., *Pop Art, op. cit.*
P. 33: DUCHAMP, M., *Souvenirs de Marcel Duchamp*, conversas com Pierre Cabanne, Somogy, 1995.
P. 34: HACKETT, P. (ed.), Warhol, Andy, *Journal*, Grasset, 1990.
P. 35: AUGÉ, M., *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, col. «La librairie du XX^{ème} siècle», 1992.
P. 38: DURET, Th., *op. cit.*
P. 39: ECO, U., *L'Œuvre ouverte*, Le Seuil, col. «Points», 1979.
P. 42: DUCHAMP, M., *op. cit.*
P. 45: PAREYSON, L., *Conversations sur l'esthétique*, Gallimard/NRF, 1992.
P. 49: DEBORD, G., *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, col. «Folio», 1996.
P. 49: BELTING, H., *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Éditions Jacqueline Chambon, col. «Rayon art», 1991.
P. 49-51: LEVINE, S., *in* CELANT, G., *Inexpressionisme, l'art au-delà de l'ère post-moderne*, Adam Biro, 1989.
P. 51: HAUSER, A., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, tomo IV, *L'Époque contemporaine*, Le Sycomore, 1982.
P. 51: VIRILIO, P., *L'Espace critique*, Christian Bourgois, col. «Choix-essais», 1993.
P. 52: DORFLES, G., *Mythes et Rites d'aujourd'hui*, Klincksieck, col. «Esthétique», 1975.
P. 54: CELANT, G., *Inexpressionisme, l'art au-delà de l'ère post-moderne, op. cit.*
P. 60: LIPPARD, L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger, Nova Iorque, 1973.

P. 64: GOMBRICH, E., *op. cit.*
P. 75-76: MOULIN, R., *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, 1992.
P. 79: CROW, T., «Art contemporain et marché de la théorie», *in* catálogo da exposição *Extra Muros*, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne e Elac de Lyon, 1991.
P. 83: KOMAR, V., entrevista a Komar e Melamid por Jean-Hubert Martin, *in Art press*, n.º 103, Maio de 1986.
P. 84: GOMBRICH, E., *op. cit.*
P. 95: NEWMAN, B., *Écrits*, Macula, 1997.
P. 98: GOOSEN, E. C., prefácio do catálogo da exposição *L'Art du réel*, Centre national d'art contemporain, 1968.
P. 98: GREENBERG, C., *Art et Culture*, Macula, col. «Vues», 1988.
P. 99: STELLA, F., «Questions à Stella et Judd», entrevista de Bruce Glaser, *in Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, 1979.
P. 101: DEITCH, J., prefácio do catálogo da exposição *Post Human*, Musée d'art contemporain de Luasanne (exposição itinerante), 1992.
P. 103, CROW, T., *op. cit.*
P. 109-110: DUCHAMP, M., *Duchamp du signe: écrits*, edição revista por Michel Sanouillet e Elmer Peterson, Flammarion, 1994.
P. 110: CELANT, G., *Arte Povera*, 1969, extractos traduzidos *in* catálogo da exposição *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, Centre Georges-Pompidou, 1981.
P. 111: VIOLA, B., *in* catálogo da *3.ª Bienal de Lyon, Installation, cinéma, vidéo, informatique*, 1996.

Índice remissivo

(As páginas em *itálico* remetem para ilustrações)

Acconci (Vito), 100, 104, 129
action painting, 27, 51, 127
Andre (Carl), 98, 132
Anselmo (Giovanni), 46, 129
anti-*form*, 16, 57, 127
Arman, 24, 52, 133
Art & Language, 43, 129
Art du réel (L'), 98
Art et Pub, 86
arte
  (bruta), 69, 128
  (cinética), 16, 24, 40, 128, 134
  (conceptual), 8, 16, 42, 57, 58, 60, 69, 128
  (corporal), *ver* body art 74, 102, 129, 130
  (sociológica), 57, 129
  (*povera*), 16, 54, 68, 72, 79, 110, 129
Barney (Matthew), *100*, 101, 102
Baselitz (Georg), 72
Basquiat (Jean-Michel), 86
Bauhaus, 22, 23
Ben Jr (Joe), 69
Beuys (Joseph), 17, 37, 67, 111, 112, 115
Bienal de Veneza, 58, 63
Bill (Max), 23, 111
body art, 16, 69, 100, 106, 129
Boltanski (Christian), 66
Broodthaers (Marcel), 47
Buren (Daniel), 43, 81, 103
Burgin (Victor), 45
Bustamante (Jean-Marc), 9
Bruly Bouabré (Frédéric), *68*

Cattelan (Maurizio), 87, 88

Centro Georges-Pompidou, 15, 42, 46, 47, 67, 69, 79, *85*, 86
César, 24, 99, 133
Christo e Jeanne-Claude, 39, *40*, 133
colorfield painting, 16, 130
combine paintings, 24, 130

dadaístas, 20, 24, 87, 135
Debré (Olivier), 75
Dezeuze (Daniel), 48, 135
Dimitrijevic (Braco), 83, *85*
Documenta, 63, 66, 69
dripping, 70, 81, 117, 127
Duchamp (Marcel), 24, 33, 42, 50, 65, 109, 110, 122, 134, 135

earthworks, 57, 80, 131, 132
expressionismo, 58, 60

feiras de arte, 63
Fischl (Eric), 72
Fluxus, 16, 122, 130, 131
formalismo, 41, 68, 121
futurismo, 53, 70, 128, 131

Gonzales-Torres (Felix), 104, 105
grafitistas, 86
Grupo de pesquisa de arte visual (Grav), 128

Haacke (Hans), 41, 129
Hains (Raymond), 20, 133
Hanson (Duane), 48
happenings, 16, 38, 80, 130, 131, 132
Haring (Keith), 86
High and Low, 86
Hybert (Fabrice), 66
hiperrealismo, 69

Immendorff (Jorg), 72, *73*
in situ (obras), 81
inexpressionismo, 54
instalações, 44, 101, 102, 111

Jacquet (Alain), 19, *32*, 33
Johns (Jasper), 20, 73, 74, 134
Judd (Donald), 98, 117, 132, 133

Kaprow (Allan), 38, 131, 132
Kawara (On), 36, 96, 129
Kiefer (Anselm), 59
kitsch, 26, *28*, 69
Klein (Yves), 106, 109, 112, 133
Komar e Melamid, 83
Konception/Conception, 37
Kooning (Willem de), 20, 27, 127
Koons (Jeff), 26, *28*, 135
Kosuth (Joseph), 42, *97*, 129
Kounellis (Jannis), 38, 110, 129
Kruger (Barbara), 55, 60
Kwei (Kane), 70

land art, 16, 68, 70, 131, 134
Lavier (Bertrand), 122
Levine (Sherrie), 49, 51, 135
LeWitt (Sol), 75, 132
Lichtenstein (Roy), 18, 21, 27, 31, 134
Long (Richard), 70, 132

Magiciens de la Terre, *68*, 69, 84
Malevitch (Kazimir), 98, 136
March 69, 80
McCarthy (Paul), 74
mec art, 33
mercado da arte, 55, 56, 61
Merz (Mario), 72, 110, 129
minimal art, 16, 98, 128, 133
mitologias quotidianas, 66, 69
Moderna Museet (Estocolmo), 13
Monory (Jacques), 31
Morris (Robert), 52, 99, 127, 128, 130, 132
múltiplos, 29
museus, 14, 18, 25, 36, 37, 47, 53, 76, 78, 80, 99, 103, 106, 119
Museum of Modern Art (MoMA), 73

neoconceptualismo, 60
neoexpressionismo, 59, 72, 136
neofauvismo, 59
neogeo, 59, 135
new image painting, 59
Newman (Barnett), 20, 95, 96, 117, 130
Novo Realismo, 15, 20, 133

Oldenburg (Claes), 31, 131, 132, 134
Op losse Schroeven, 37, 38
op art, 133
Orlan, 101, 102, 103, 115
Os *Ready-Made* pertencem a toda a gente, 54

Paik (Nam June), 46, 131
Pane (Gina), 101, 129, 130
participação (do espectador), 40, 45, 104, 105
performances, 44, 74, 101, 130
Pollock (Jackson), 20, 70, 81, 117, 127
pop art, 15, 21, 25, 26, 55, *77*, 134
Post Human, 101, 102

Quand les attitudes deviennent forme, 17, 37

Rauschenberg (Robert), 20, 21, 24, 25, 38, 84, 130, 134
Raynaud (Jean-Pierre), 65
Raysse (Martial), 20, 133
ready-made, 10, 42, 58, 65, *97*, 122, 134, 135
Rosenquist (James), 31, 134

Salle (David), 72
Saura (Antonio), 76
Schnabel (Julian), 72
Schwitters (Kurt), 24
simulacionismo, 58
Smith (Tony), 98
Smithson (Robert), 37, 132
Stämpfli (Peter), 31
Stedelijk Museum (Amsterdão), 13, 37
Stella (Frank), 77, 78, 99, 121, 133
Support-Surface, 16, 80, 135

supremacismo, 98, 136
Takis, 111
Tatline (Vladimir), 97, 98
This Is Tomorrow, 54, 134
Thomas (Philippe), 54, 55, 79, 84, 103
Traffic, 88
transvanguarda, 58, 59, 136

Vasarely (Victor), 23, 29, 30, 31, 128, 134
Viola (Bill), 111

Warhol (Andy), 12, 21, 25, 27, 28, 31, 34, 52, 53, 54, 55, 84, 121, 134
Weiner (Lawrence), 41, 129
Wesselmann (Tom), 31

zip, 96, 117
Zush, 65

Índice

Prefácio 7

Uma exposição para compreender

O MUNDO DA ARTE 11

Nascimento da arte contemporânea 13
Temporalidade 35
Topologia 63

Um ensaio para reflectir

A REALIZAÇÃO DO PROJECTO MODERNO ... 91

Matérias 95
Magia 109
A arte vítima do comentário 115

Anexos 125